

مَكْتَبَةُ النِّقْدِ الْأَدْنَى

الْبَحَاثَاتُ  
النَّقْدُ  
الْحَدِيثُ

عِلْمُ الْجَمَالِ  
وَالنَّقْدُ الْحَدِيثُ

عَبْدُ الْعَزِيزِ مُحَمَّدٌ

بِإِشْرَافِ الدَّكْتُورِ شَاكِرِ رُشْدِي



علم الجمال





# علم الجمال

والنقد الحديث

عبد العزيز محمود

مكتبة الأنجلو المصرية  
مكتبة الطبع والنشر  
١٦٤ شارع محمد بك فريد (عمارة السلام سابقاً)

دار المحيل للطباعة ١٤ قصص التولوة - بالفيحالة

إلى أخى ..

حب وتقدير





## تصدير

الذى دفعنى وإخوانى إلى إصدار هذه المجموعة فى النقد الحديث إيمان بأن النقد ليس مجرد إبداء الرأى — بل هو جهد جاد لكى نرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته . .

فالنقد الموضوعى هو وحده الذى يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها ببعض بحيث يحيل أدب الأمة إلى جسم حى متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف يتصل فيه الماضى بالحاضر والحاضر بالماضى . . والنقد الموضوعى هو وحده أيضاً الذى يستطيع أن يربى ما يسمى "بالذوق" — أو بمعنى آخر — يخلق القدرة على التمييز بين ما هو فنى وما هو غير فنى . . .

وفى هذه المرحلة الهامة من حياتنا التى نجتازها اليوم نحن فى أشد الحاجة إلى تبني "النظرة الموضوعية" لا فى الفنون والآداب فحسب بل فى جميع أوجه النشاط الأخرى . . ولذلك فنحن نعتبر هذه المساهمة المتواضعة من جانبنا فى خلق وعى موضوعى فى

الفن والنقد واجب يحتمه علينا اعتبار خاص وهو أننا ننتهى إلى  
الجامعة ونقوم بالتدريس فيها . .

فنحن نؤمن بأن الجامعة مسئولة عن تبني القيم الموضوعية  
ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة  
أيضاً . .

ونحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لا يمكن  
أن تكون لها قيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاضراً ومستقبلاً  
وما لم تهدف إلى أن تصيب منها الأمة العربية نقعاً أكيداً —  
باختصار ما لم تصب في حياة هذه الأمة . .

ولذلك فنحن — وأكثرنا ممن توفروا على دراسة الآداب  
العربية وتدريسها — قد آلينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه  
من خبرات إلى أمتنا ولغتنا العربية ، فهذا هو رأينا الطريق  
الطبيعي الذي يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية .

وبعد — فالنظرة الموضوعية في الآداب والفنون — مثلها في كل شيء آخر — مطلب عسير المنال لا يكتسب إلا بالدراسة والممارسة ، ومن أجل هذا نسعى في هذه الدراسات الموجزة إلى تقديم نظريات أدبية ومناهج نقدية تربط بينها جميعاً النظرة الموضوعية .. عسى أن نحقق شيئاً من الفائدة .

والله ولي التوفيق ما

رشاد رشدي



## مقدمة

كنت أفضل لو سميت هذا الكتاب « بنديتو كروتشي والنقد الحديث » لأكثر من سبب. فهذه الدراسة في الواقع تتناول أثر « كروتشي » على النقد الحديث وعلاقته به ، ثم أنها تدرس علم الجمال ، لا من حيث هو علم فلسفي ، ولكنها تتناول علاقة ذلك العلم الفلسفي بالمقاييس النقدية نظراً وتطبيقاً فهي أساساً دراسة لكتاب « علم الجمال Aesthetics الذي ظهر في مطلع هذا القرن .

ولكن كثرة الإشارة إلى غير « كروتشي » من المفكرين الجمالين جعلتني أعدل في اللحظة الأخيرة عن هذا العنوان لأستبدله بالعنوان الحالي « علم الجمال والنقد الحديث » ، وإن كان « كروتشي » مازال هو الشخصية الغالبة هنا ، وكتاب

« علم الجمال » يلون كل صفحات الكتاب الصغير .

وقد يتساءل البعض : ومن هو كروتشى ؟ وأين يقف من مدارس النقد حتى نهتم به ؟ إذا كان كروتشى قد أثار الكثير من الاهتمام في يوم من الأيام ، فهل يستحق اليوم ، بعد أن توالى على النقد تنيرات أساسية منذ كتب « علم الجمال » ، هل يستحق أن نكتب عنه اليوم لنحي مذهباً مات وأندثر ؟ ألم تكف الخمسون عاماً التي مضت على هذا الكتاب للقضاء على المدرسة التعبيرية التي نادى بها الناقد الإيطالي ؟

في الواقع إننا لا نستطيع أن نبعث الحياة في المدرسة التعبيرية ثم أن هذا آخر ما أرى إليه هنا . ولكنني أردت فقط أن أتمس أصابع كروتشى وبصماته في المدرسة الحديثة للنقد عن طريق دراسة متواضعة للنظرية الجمالية التي نادى بها . ولم يكن كل ما نادى به كروتشى في مطلع هذا القرن جديداً على النقد ، بل إن معظم آرائه قديمة مطروقة ، يرجع بعضها في بعض الأحيان

إلى مثات السنين . ولكن المهم أن كروتش أعطى هذه الآراء والمبادئ التي نادى بها شكلاً واضحاً محدداً . كانت معظم آرائه موجودة فعلاً ولكنها كانت مبعثرة متناثرة لا تجد اليد التي تجمعها في إطار كامل يكسبها قوة وصلابة ، حتى جاء كروتشى ليهبها ما كان ينقصها .

وربما كانت نقطة الضعف عندي أنني أحاول دائماً أن أقرأ كل ناقد حديث على ضوء صورة خلفية لا أحاول أن أبعدھا : صورة خلفية تضم آراء كروتشى ونظريته . أحاول دائماً أن أورد الفكرة التي أقرأها للناقد الحديث إلى ما قاله كروتشى في هذا الصدد ، ثم أدرسها على ضوء رأيه فيها . ولكن قيمة ما يقوله الناقد الحديث لا تملق عندي ، في قليل أو كثير ، باختلافه أو إتفاقة مع كروتشى ، وإلا أصبحت متعصبا أعمى لا يستطيع التمييز . إلا بعين واحدة . صحيح أن كروتشى خانه الصواب في أكثر من موضع في نظريته الجمالية : بل إنه يصل في بعض الأحيان إلى حد التردى في أخطاء واضحة . ولكنه أيضاً ترك بصمات لا تمحى على



وجه النقد الحديث . فلا زالت آراؤه فيما يتعلق باستقلال الفن عن الواقع ، وأستقلال الفن عن الغايات الخارجة على طبيعته كفن ، كالغايات العملية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية ، ثم فيما يتعلق بنظرية المحاكاة والصدق ومفهومها عنده ، ثم فيما يتعلق بالجمال الطبيعي والجمال الفني ، وفيما يختص بكمال التجربة الجمالية ونهايتها في حد ذاتها ، لازالت هذه الآراء تجدد أصداء قوية عميقة — إن لم تكن الأصوات الأساسية — عند معظم النقاد المحدثين .

لهذا حاولت أن اتق الضوء على المفكر لإيطالي ، على زائد المدرسة التعبيرية في القرن العشرين ، لا عن طريق عرض لآرائه فقط ، بل عن طريق تتبعها والكشف عنها فيما يكتبه النقاد المحدثون .

کل و ... جزء



يبدأ كروتشي Croce كتاب « نظرية الجمال » بتقسيم المعرفة الإنسانية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية ، إلى معرفة تأتي عن طريق الخيال ومعرفة تأتي عن طريق الفكر . ثم يفرق كروتشي بعد هذا بين الجدس والمنطق أو بين البديهية والمفهوم ،

يقول كروتشي أن المعرفة الحدسية ليست الخادم المطيع ، أو العبد المخلص للمنطق ، فهي أبعد الأشياء عن هذا . فنحن نستطيع أن نتوصل إلى المعرفة الحدسية دون أن يكون فيها أثر للمعرفة المنطقية أو للمفاهيم . فالانطباعات التي تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية ، أو عن ضوء القمر لا يصحبها مجهود فكري أو عقلي . وهذا لا يعني بالطبع أن المعرفة البديهية لا تمت بصلة إلى المعرفة المنطقية العقلية ، لأن الحقيقة تنافي هذا . ولكن ما هو الأساس وما هي الشروط التي تدخل الإنكار والمفاهيم في نطاق المسموح به للمعرفة الحدسية ؟

تستطيع الإنكار والمفاهيم أن تدخل في نطاق المعرفة الحدسية على شريطة أن تتخلى هذه الأفكار والمفاهيم عن طابعها الأساسي

الذى كانت موجودة عليه أصلاً . فالكل فى نظر كروتش « هو الذى يحدد قيمة الجزء . فقد يزخر العمل الفنى بالمفاهيم الفلسفية ، وقد يزخر بالأفكار إلى حد بعيد ، بل إن الأفكار فى عمل فنى قد تكون أعمق منها فى بحث فلسفى ، قد يستطيع بدوره أن يزخر إلى حد التخممة بالأوصاف والحدسيات . ولكن بالرغم من كل هذه المفاهيم فإن الأثر الكلى للعمل الفنى هو أنه حدس ، والأثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه مفهوم . »

ولم يكن قد مضى على قول كروتش بأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء أكثر من خمسة عشرة عاماً حينما كتب الناقد ريتشاردز « لا يجب أبداً أن ننسى ، بالرغم من أن هذا يحدث كثيراً ، أن الغاية فى الشعر تبرر الوسيلة ، ولا يستطيع التفاتنا إلى الوسيلة أن يكون مثمراً إلا حينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما إذا كانت الطريقة التى إستخدمها بها الشاعر تساعدنا فى تعليل فشل الغاية .<sup>(١)</sup> »

وحينما كتب ريتشاردز هذا الكلام ، كان يعنى أن الكلمات فى

---

(1) Practical Criticism : I.A. Richards .

حد ذاتها ، كأجزاء من مكونات العمل الفني ، لا تتمتع ، معزولة ، بصفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية . وعلى هذا الأساس ، لو أننا إستبدلنا «الغاية» التي يذكرها بكلمة «عمل فني» «والوسيلة» «بالأجزاء» المكونة لهذا العمل الفني لوجدنا أنه يتفق تماماً مع كروتش في أن العمل الفني ككل هو الذي يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذي يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات ذلك الكل .

وعلى هذا الأساس لا نستطيع القول بأن هناك ما يسمى بالألفاظ الشعرية أو غير الشعرية ، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات في ذاتها ، منفصلة عن الكل ، تتمتع بصفات ثابتة ، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات جميلة أو قبيحة ، رقيقة أو خفيفة بصرف النظر عن السياق الذي توجد فيه . فقد تكون لفظة القمر أو السحر أو أية كلمة أخرى يمتدح أنها شاعرية في ذاتها من أكبر العوامل المؤدية إلى فشل العمل الفني لأن الأولى كانت أبعد الأشياء عن القمر ، والثانية من ألد أعداء السحر . اللفظة في ذاتها ليست قبيحة أو غير

قبيحة ، جميلة أو غير جميلة ، ولكنها لفظة فقط ، مجرد لفظة لا تكشف عن شيء من هذه الصفات إلا بعد دخولها في عمل فني يضاف عليها ما شاء من صفات ، ولو كان الأمر غير ذلك ، أي لو كانت الألفاظ مستقلة في صفاتها لكان على كل كاتب أن يفتح القاموس ويضعه أمامه ليستخرج منه الكلمات التي تدل (في ذاتها) على الحب واليهام حينما يتناول هذه الأشياء فيما يخلقه من أعمال فنية. وفي هذا يقول ريتشاردز أيضا « إن كل شيء يعتمد بالطبع على الشكل الذي تنظم فيه الكلمات معا ولا يتحكم في الكلمات إلا التطور التفصيلي للقصيدة ، لحظة بلحظة ، لا الموضوع حينما ننظر إليه منفصلا مجرداً » .

لهذا يؤمن كثير من النقاد بأن نجاح الكاتب يقاس بقدرته على تطويع الكلمة لما يفرضه الكل الفني فهم يفترضون أن لكل كلمة قوة مقاومة ، مقاومة تحاول بها الوقوف مستقلة بذاتها ودلائلها ومعناها . والكاتب الناجح هو الذي نحس بأن الكلمة في عمله الفني لا تحتفظ بعزالتها وانفصاليتها ، ولكنها تخضع لسياق فني في كل فني . أما الكاتب الآخر فهو الذي نحس بأنه فشل في تطويع الكلمة لذلك



السياق ، نحس بأن الكاتب هزمته مقاومة الكلمة فظلت على عزلتها وانفصالها رغم وجودها في عمل فنى .

ولا يقتصر القول بتحكم الكل في قيمة الجزء على الألفاظ فقط ، بل يتعداه إلى كل شيء يمثل جزءا في العمل الفنى . ففى الأصوات أيضاً نجد أن العمل الفنى هو الذى يحدد ، ككل ، قيمة الصوت كجزء فيه . فقد يكون صوت البومة مثلاً ، أو حفيف الثعبان (وهى أصوات بغيضة إلى الكثيرين من الناس فى الواقع) من أنجح الأصوات لإبراز ما يريده الشاعر فى صورة فنية ناجحة .

وكما يتحكم الكل فى قيمة الألفاظ والأصوات كأجزاء فى عمل فنى ، فهو يتحكم أيضاً فى قيمة الأفكار كأجزاء فى ذلك العمل الفنى ، يتحكم فى الأفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل فنى . ولو تركنا كروتشى وتقدمنا فى الزمن عشرين عاماً لوجدنا أن ذلك هو نفس ما نادى به الشاعر الناقد اليوت . ففى مقالة له عن الشعراء الميتافيزيقين يقول : « إن الفكرة الفلسفية التى تدخل الشعر توطد أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح

ذات بال ، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر . « (١)  
 واليوت بهذا يعنى أن الفكرة الفلسفية أو المفهوم الفكرى  
 يتوقف عن أن يستمد حياته ووجوده من مجال الفلسفة ، أو  
 ككونه فكرة فلسفية ، فى اللحظة التى يدخل فيها إلى العمل  
 الفنى ، لأنه يصبح خاضعاً لقوانين أخرى ، قوانين يضعها العمل  
 الفنى وليس العمل الفلسفى .

فالمدرسة الحديثة (٢) فى النقد لا تنكر إذاً وجود الفكرة  
 الفلسفية فى العمل الفنى ولكنها تسمح بها إلى حد كبير ، على أن  
 تصبح خاضعة لقوانين جديدة ، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء  
 فى عمل فنى . الفكرة إذاً موجودة ، المعنى موجود فى العمل  
 الفنى ولكنه موجود كجزء فى ذلك العمل الفنى ، ولا نستطيع  
 أبداً أن نقيم العمل الفنى على أساس تقديرنا للفكرة فى ذاتها ، على  
 أساس تقديرنا للمعنى كمعنى منفصل مستقل . فنحن حينما نفعل هذا ،

(1) Selected Essays : T S. Eliot .

(٢) يجب أن يكون واضحاً أننا لانخلطها بين المدرسة التعبيرية التى  
 يمثلها كروتشى ومفهوم النقد الحديث .

لا نقيم العمل الفني ولكن نقيم الفكرة الموجودة فيه ، ولا يهمنا إذا كانت قد وردت في هذا العمل الفني أو في أى عمل آخر غير فنى . « إن القصيدة » ، كما يقول كلينث بروكس ، « لا تعنى بل توجد » . وعلى هذا الأساس أيضاً يصبح نشر القصيدة ضرباً من البله . نستطيع أن ننشر القصيدة لنفهم معناها ، ولكن يجب أن نتأكد تماماً أننا في هذا بعيدين عن القصيدة كل البعد ، وأنها نبحث في معناها الثرى تماماً كببحثنا في أى عمل فلسفى أو اقتصادى أو اجتماعى .

إن القصيدة لا يمكن نشرها ، أما الفكرة فعلى النقيض من ذلك ، إذ يمكن نشرها . وحينما ننشر الفكرة فى القصيدة لا تفقد تلك الفكرة ، كفكره ، شيئاً تقريباً ، أما أن أقول أن ذلك النشر المضمون الفكرى للقصيدة هو القصيدة فهذا مالا يقبله عقل الناقد الحديث . ثم أننى فى نشرى للقصيدة لا أتناول فى الواقع أكثر من جانب واحد ، جانب فقير جداً ( ونعنى الفكرة ) بالنسبة للكل الفنى الذى يشتمله وهو العمل الفنى . والفكرة ذاتها قد نحكم عليها بقوانين المنطق خارج العمل الفنى ، ولكنها حينما تدخل دائره الفن تصبح فوق

المنطق تماماً . وهى خارج العمل الفنى يمكن الحكم عليها منفصلة مستقلة على ضوء قوانين الميدان الذى توجد فيه فلسفة كان أو دينا أو سياسة أو اقتصاداً . أما فى داخل الكل الفنى فإن وجودها يحدده ويلونه وجود أفكار أخرى . وجود أجزاء للكل الذى يشملها . وهذه الأجزاء تؤثر فيها بألوانها وظلالها بالقدر الذى تؤثر هى بدورها فى هذه الأجزاء الأخرى . فنحن مثلاً لا نستطيع أن نأخذ خطأ واحداً ، أو لمسة واحدة ، أو لوناً واحداً فى لوحة ما ونحكم عليه منعزلاً مستقلاً ، لأن الصورة كل يحدد قيمة كل جزء فيه . ونحن لا نستطيع أن نتناول صوتاً واحداً فى لحن كامل مكون من عدة أصوات تصدر عن أكثر من آلة موسيقية ونحكم عليه فى ذاته . وخلاصة القول « أن تقدير الكل والأجزاء يمكن تحقيقه حينما يكون الكل أمام العقل ككل مكون من أجزاء ، لكل جزء مكانه الصحيح ومكانته ، كل جزء ماهو عليه فى نطاق ذلك الكل ، لا ما يمكن أن يكون خارجه » (١)

---

(1) Aesthetics and Criticism : Harold Osborne.

« إن القصيدة لا تؤدي إلى فكرة ، إنما نستطيع فقط أن نجرد من القصيدة أفكاراً ، ولكن في أثناء عملية التجريد تلك ، نهدم حتى القصيدة ذاتها » . فنثر قصيدة ما من أكبر الأخطاء التي يرتكبها الإنسان في تناوله لتلك القصيدة . وكما قلت من قبل قديسكون النثر ممكنا ولكن الخوف في أن نقيم القصيدة ، ذلك الكائن الحي على أساس معناها النثرى الذي نتوصل إليه بعد تفتيتها في ذلك قالب المنشور .

نحن لانكر وجود معنى للقصيدة ، ولكننا نستنكر إهمال القصيدة كلها لنلتفت إلى ذلك الجزء الذي لا يكون في ذاته شيئاً ، بل أننا لنفضل إنكار وجود المعنى على الإطلاق إذا كان ذلك المعنى يسىء إلى تقدير العمل الفنى كعمل فنى . وليست فكرة إستحالة وجود المعنى ( بشكله المنفصل ) في القصيدة بجديدة أو مستحدثة . ففي أثناء محاكمة سقراط شرح للقاضى كيف كان يذهب للشعراء طالبا منهم شرح معانى قصائدهم التي عجز عن إدراكها ليثبت لنفسه أنهم أذكي منه . ولكنه كان يكتشف ، الدهشته

الشديدة، أن الشعراء أنفسهم كانوا يعجزون عن شرح معاني القصائد التي كتبوها . وهذا نفسه هو ما قاله الشاعر بروننج : « حينما كتبت القصيدة كان الله وأنا فقط نعرف معناها ، أما الآن فالله وحده يعرف » . قد يختلف حول هذا الرأي الكثيرون ، ولكن المهم هنا أن المعنى ، حتى عند الشاعر نفسه ، لا يمكن إستخلاصه والحكم على العمل الفني على أساسه . لأنه لو كان المعنى وحده في ذاته المنفصلة المستقلة هو المقصود لكان الأفضل أن يسوقه الكاتب في أى عمل آخر غير العمل الفني . ولعل أصدق القول في هذا قول ريتشارد بلاكير : « لا يكتب الشعر أفكاراً بل ألفاظاً » ولقد ساق الناقد الحديث هارولد أوزبورن نفس المعنى تقريباً في قوله : « إن الإنسان الذى يسأل : ماذا تعنى القصيدة يوجه سؤالاً مضحكاً . لأن الشاعر نفسه لا يستطيع القول ، إلا إذا كانت القصيدة رديئة ، ماذا يعنيه إلا في كلمات القصيدة المحددة » (١) .

---

(1) Aesthetics and Criticism

وإن أكدت كل هذه الأقوال إستحالة فصل المعنى الثرى عن العمل الفنى دون تمزيقة وهدمه ، ثم إستحالة الحكم على ذلك العمل على ضوء الحكم على معنى قد تقبله أو يرفضه ، قد تتفق معه أو تعارضه ، قد يتفق مع مبادئنا وأفكارنا ويناسبها العداء ، إن أكدت هذه الأقوال تلك الاستحالة ، فإنها لم تؤكد حرمان العمل الفنى أو خلوه من المعنى تماماً . فالمعروف أن من إحدى وسائل التعبير الفنى فى الشعر ما يسمى 'Logopoeia' ، ونعنى بها تقديم موقف عاطفى فى قالب فكرى ، أو فلسفة الموقف العاطفى . ولكن محك النجاح هنا ، أو مقياس القدرة الفنية ليس فى صدق ذلك الموقف الفكرى أو زيفه من ناحية الواقع ( اللهم إلا إذا كان الموقف نفسه يقول لك أن هذا صحيح واقعا ، وأنت يجب أن تقبلنى وتعتقد فى صدقى ) ولكن المهم هو قدرة ذلك الموقف على الانطواء تحت لواء الكل الفنى — المهم هو القدرة على تطويع الكل لكل جزء من أجزائه ( يدخل فى هذا موقفنا الفكرى ) لمقتضيات الفن . أما « إذا وصفت وقدرت المضمون المنشور للعمل الأدبى منفصلا



فإنك بهذا تتناول شيئاً غريباً عليه: أما إذا قدرت أو وصفت قيمة  
وحدته العضوية ، وتماست شكله فإنك بهذا تتناول الشيء الذى  
يعتد من أول خصائصه ، تتناوله كشيء جمالى وليس كفكرة  
مجردة مستخلصة منه» (١).

فالوحدة التى تحكم العمل الفنى ، الوحدة التى نكثرت لها  
والتي يجب أن يوليها الناقد إهتمامه هي كما يقول كلينث بروكس  
« وحدة التخيل ، فنحن نقدر الوحدة المنطقية حينما ترد فى القصيدة  
لأنفسها ، ولكن كجزء يمكن إدخاله فى الوحدة الكبرى :  
وحدة التخيل ، وهذا يعنى أنها لا تقدر لنفسها إلا إذا نظرنا إلى  
القصيدة كبحث علمي أو كموعظة تهدف إلى غرض عملي . فمن  
الممكن أن يستعمل الشاعر المنطق كأداة فعالة كما فعل الشاعر « دون  
Donne » ، ولكن الوحدة المنطقية لا تنظم القصيدة » (٢).

(1) Aesthetics and Criticism

(2) Modern Poetry and the Tradition.

وهذه النظرة إلى القصيدة أو العمل الفني كقصيدة أو كعمل فني فقط ، عمل فني يستطيع أن يدخل ما شاء له من أفكار ولكنه عمل فني قبل كل شيء ، أقول أن هذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبي ، فلقد تنبأ بها الكثيرون قبل النقاد المحدثين ، ولو تركنا كروتشي واليوت وبروكس ورجعنا إلى منتصف القرن التاسع عشر وجدنا أن شاعرا مثل إدجار آلن پو قد ألقاه إلى حد بعيد النظر إلى العمل الفني كشيء لا يمت إلى الفن في شيء . كان إدجار پو ، كما يسميه بعض النقاد الانجليز ، ينظر في عداء إلى الاتجاه الذي ينادى بالبحث عن أهداف العمل الفني ، « بينا الحقيقة العارية هي أننا لو سمحنا لأنفسنا بالنظر إلى أرواحنا ذاتها يسوف نكتشف بسرعة أنه لا يوجد تحت الشمس ولا يستطيع أن يوجد عمل فني أكثر هيبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة ، هذه القصيدة في حد ذاتها ، هذه القصيدة التي هي قصيدة ولا شيء أكثر من ذلك — هذه القصيدة التي كتبت من أجل القصيدة فقط » (١) .

---

(1) The Principle of Poetry : Edgar Allen Poe.

ومع هذا ، فبينما يصر پو على النظر إلى القصيدة كقصيدة ،  
 أى النظر إلى الحدس كحدس فى مفهوم كرتشى ، فهو لا ينكر فى  
 الوقت ذاته أن الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية  
 تستطيع أن تدخل على العمل الفنى ، ولكن على  
 أساس — وهو هنا يذكرنا بكروتشى مرة ثانية — أن هذه  
 الأفكار وهذه المفاهيم وهذه القيم الأخلاقية يجب أن  
 تتحرك تحت ضوء جديد مختلف ، وتتغلب هواء من لون آخر ،  
 ضوء وهواء الفن . يقول پو : « ولا يتبع هذا بأية حال من الأحوال  
 أن عوازل العاطفة ، أو مفاهيم الواجب ، أو حتى ذرو من الحقيقة  
 لا تستطيع أن تدخل على القصيدة ، ولصالحها : لأنها قد تخدم  
 بالصدفة ، وبطرق مختلفة ، الغرض العام للعمل الفنى » .

للمعمل الفنى إذاً الحق فى إدخال ما شاء من أفكار ومفاهيم  
 وقيم . ولكننا ، خوفاً من أن يحول وجودها بيننا وبين تقييم  
 العمل الفنى ذاته ، نقول أن هذه الحقائق إما مستعارة : أى أنها  
 بطبيعتها لا يمكن إثبات صحتها أو زيفها ، أو أن زيفها

وصحّتها باتفاقها أو إختلافها مع الواقع لا يتدخل في تقديرنا  
للعمل الفني .

وربما يجدر بنا هنا أن نشير إلى علاقة الفن بالواقع ، هل  
حقيقة . يعتبر الفن مجرد « نسخة » ثانية للواقع أو قطاع منه ؟  
هل الفن مجرد « وسيط » لنقل ذلك الواقع أو قطاع منه  
أو تجربة واقعية من إنسان إلى إنسان ؟ إننا إذا سلمنا  
بذاتية الفن وإستقلاله ، إذا سلمنا بأن كل عمل فني خلق جديد  
كامل لا يعتمد في بقائه أو موته على إتساقه أو إختلافه مع الواقع ،  
وضح لنا أن الفن ليس تعبيراً عن الحياة بل إضافة وتكمية  
لهذه الحياة ،

فحينما يرسم الفنان غروب الشمس أو شروقها ، يكون هدفه  
أبعد الأشياء عن تذكيرك بغروب أو شروق شاهدته في الواقع ولكنه  
يريد منك أن تنظر إلى الغروب أو الشروق الذي خلقه بفرشاته  
والوانه . ولقد كان الخلق الفني هو دائماً هدف الفنانين التشكيليين  
في كل العصور تقريباً لهذا نجد معظمهم يجعل العمل معياراً للأشياء

التي يمثلها بدلاً من أن يكون مطابقاً لها وبهذا يستطيع الفنان أن يشير  
 انتباهك فتتنظر الى العمل ذاته وتركز عليه كعمل فني مستقل بدلاً  
 من محاولة ارجاعه الى واقعه . فالفنان إذا سمعك تقول أمام لوحة لمنظر  
 طبيعي : « ما أبدعها من صورة ! سوف يشعر بالفخر أما إذا قلت :  
 ما أبدعه من مكان فسوف تضايقه كلفقد دافع لعمله بالرغم من أنه  
 بدأ في رسمها ليظهر فعلاً أنه مكان جميل ، » <sup>(١)</sup> « إن الفنان لا يريد  
 أن يرسم على اللوحة علامات ، ولكنه يريد أن يخلق شيئاً » ، <sup>(٢)</sup>  
 ليس العمل صدى للواقع أو تصويراً دقيقاً له أو نقلاً لمظهره  
 أو نواحيه ، صحيح أن الواقع قد يكون المادة التي يغذي عليها  
 العمل الفني ، ولكن العمل بعد خلقه لا يحمل آثار ذلك الواقع ،  
 وإن بقيت بعض هذه الآثار يكون الكل الفني قد ابتلعها ليقطع  
 صلتها بنهايتها بالواقع .

إن الفنان الذي يرسم أو ينحت في الأسلوب الحديث  
 يجتهد في استبعاد كل مظاهر التشابه مع الأشياء  
 الطبيعية ، أو إذا سمح لآثار التشابه أن تبقى فإنها مجرد

(1) Last Lectures : Roger Fry.

(2) What is Literature (Eng. Trans. 1953) Jean Paul Sartre

تلميحات باقية في كل يسيطر عليه النمط الذي خلق في عقل  
الفنان» (١).

والحدس أو المعرفة الحدسية في نظر كروتشي مستقل حتى عن  
مفاهيم الزمان والمكان . حقيقة أن بعض الأحاسيس تمتد في بعد  
زمني أو مكاني ، أو ربما تمتد في البعدين الزماني والمكاني معا (وهي  
الفكرة التي ساقها Lessing قبل هذا بقرن ونصف قرن تقريباً)  
ومع هذا فإن كروتشي ينادي بأن هناك أحاسيس تستطيع أن تمتد لا  
في الزمان ولا في المكان كلون السماء أو لون إحساس معين .

إذاً فالحدس مستقل عن التفكير المجرد ( الفكرية المجردة ) ،  
مستقل عن مقولات الزمان والمكان . ولكن ما العلاقة بين الحدس  
والتعبير ؟ وهذا هو ما يعنى الناقد أو الدارس الأدبي بوجه عام :  
علاقة الحدس بالتعبير .

وقبل أن نبحث هذه العلاقة يجب أن نتوه إلى أن كروتشي  
حينما يتحدث عن التعبير لا يعنى بذلك التعبير اللفظي فقط ، بل

---

. Aesthetics and Criticism : Osborne . (١) .

أنه يعنى كل حقيقة أو شكل أو من أشكال التعبير ، سواء كان ذلك فى صورة خطوط والوان ، أو على شكل أصوات مسموعة ، أو محفورا على قطعة من الرخام . وأساس العلاقة بين الحدس والتعبير هو أنها أولا وقبل كل شىء لا ينفصلان . فهما يوجدان معا فى نفس الوقت . إذا كيف نكون معرفة حدسية عن شكل هندسى معين إلا إذا كونا عنه صورة دقيقة ، دقيقة إلى الحد الذى نستطيع معه أن نرسمه على ورقة أو فوق سبورة .

ويعضى كروتشى قائلا بأن من الخطأ الجسيم أن نعتقد بأن لدينا من المعرفة الحدسية أكثر مما يبدو علينا . لأن عجزنا عن التعبير عن انطباعات كثيرة لا ينبجم عن عجز فى القدرة على التعبير ، وإنما ينبجم عن فقر فى المعرفة الحدسية التى نملكها فعلا . فما على الإنسان الذى يعتقد فى غزارة معرفته الحدسية إلا أن يتناول قلما أو فرشاة أو أداة موسيقية : أن يعبر . حينئذ ، وليس قبل هذا ، قبل أن يحاول التعبير ، سيكتشف ضاكة الحدسيات التى لديه « إن الحدس هو التعبير — ولا شىء غير هذا — لا يزيد ولكنه لا يقل عن التعبير » .



الشكل والمضمون



حيثما يتناول كروتشى مشكلة الشكل والمضمون في العمل الفني فإننا نجد أنه لا يتردد في توزيع الشكل . فالفن في نظره لا يمكن أن يكون مضموناً فقط ، أى مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلاً جمالياً . وفي الوقت نفسه لا نستطيع القول بأن العمل الفني يتكون من الاثنين . ففي الحقيقة الجمالية لا تضاف القدرة التعبيرية إلى الانطباعات ، ولكن هذه الانطباعات تكونها وتفصلها القدرة التعبيرية . « وعليه فالحقيقة الجمالية شكل ، ولا شيء غير الشكل . »

يتساءل Clive Bell في كتاب ( الفن ) الذى كتبه بعد كتاب كروتشى عن النظرية الجمالية بخمس أو ست سنوات تقريباً قائلاً : « ما هى الصفة المشتركة بين النحت المكسيكى ، والأوانى الفارسية والسجاد الصينى ، ونقوشات جيوتو على حوائط بادوا ، وروائع Poussin وبيرو ديلا فرانسيسكا ؟ هناك إجابة واحدة ممكنة — الشكل الهام . »

أما من وجهة نظر المدرسة الحديثة فإن مسألة الشكل والمضمون لا تمثل مشكلة أساساً فلا يوجد بينهما صراع أو تضارب عند اتباع

المدرسة التشكيلية الحديثة Configurational School . فشكل القضية ، أى بناءها من ناحية العروض والايقاع والألفاظ والتكتيك لا يعتبر ذا قيمة تذكر إذا فصل عن المضمون . اللغة مثلا تصبح مجرد أصوات إذا لم يكن لهذه الأصوات معان ودلالات ، والمفهوم بدوره لا يستطيع أن يستقل بذاته عن شكله الذى يجسده . ثم أن الشكل فى حد ذاته ليس غطاء خارجياً نستجبه على مضمون معين . فهو اتساق داخلى أكثر من كونه طبقة خارجية . إن الشكل والمضمون يسيران معاً ، لا انفصالان ، لكوننا الوحدة الفنية الكبرى وهى العمل الفنى الناجح .

حقيقة أن إهمال الشكل لا يمكن معه تقييم العمل الفنى على الإطلاق ، ولكن هذا لا يعنى فصل الشكل عن المضمون وتقديره كما لو كان شيئاً خارجياً تغلف به ذلك المضمون . وليس هناك أدنى شك فى أن الانغماس فى ذلك التقدير الشكلى يعوق تذوق العمل الفنى بنفس القدر الذى يساعدنا فيه التقدير الشكلى المعتدل على تذوق ذلك العمل تذوقاً سليماً .

وللمرة الثانية يؤكّد كروتشي أن المضمون ليس تافها عديم القيمة ، بل أنه ، على العكس من ذلك ، النقطة التي تتفرع منها الحقيقة التعبيرية . ولكن ، هل يجب أن يكون لذلك المضمون خصيصة أو خصائص سابقة لتسهيل تحوله إلى شكل ؟ لا ، فالمضمون لا يمتلك خصائص سابقة لتحوّله ، إنه يكتسب تلك الخصائص بعد ذلك التحوّل ، إنه لا يصبح مضموناً جمالياً قبل ، ولكن بعد أن يتحوّل فعلاً إلى شكل . فالشكل يسمو بالمضمون إلى مستواه هو لمجرد أن ذلك المضمون بهمه .

ولو كان الأمر غير ذلك ، أي لو كان المضمون والأجزاء المكونة له تتمتع بخصائص سابقة لدخولها في شكل فني ، خصائص تؤهلها لذلك الشكل ، لوجدنا صوراً معينة لا ترد إلا في شكل شعر الغزل ولا ترد في شكل سواه ، ولوجدنا ألفاظاً يمكن أن تدخل شكلاً معيناً ولا تدخل شكلاً آخر . ولكن الأمر غير هذا تماماً . فالأشياء في ذاتها ، المضمون في ذاته ليس مضموناً إلا في شكل فني ، الأجزاء لا تعتبر أجزاء إلا في كل فني . وهذا ما عناه أوزبورن

بالضبط حين كتب بعد كروتشى بخمسين عاماً : « إن أجزاء مثل ذلك الكل لا يمكن أن توجد إلا كأجزاء في ذلك الكل الذى تعتبر أجزاء فيه . أما فى أى كل آخر ، فى أى سياق آخر ، فلا بد أن تكون مختلفة بالجمعية فى بعض مظاهرها عما هى عليه . »

وهكذا ينبى كروتشى ما يسمى بالمواضيع الشعرية . فعلى هذا الأساس — على أساس انه ليس للمضمون ولو خصيصة واحدة سابقة لتحوله إلى شكل — نستطيع القول بأن الموضوع الشعرى شعرى طالما هو موجود فى قصيدة ، أما خارج القصيدة فلا نستطيع القول بأن الموضوع شعرى أو غير شعرى ، أنه نفسه حتى يرد فى قصيدة .

وإذا كان باستطاعتنا القول بأن المعرفة الحدسية تستطيع أن تستقل عن المفاهيم أو المعرفة الفكرية ، فهذا لا يعنى فى نظر كروتشى أن العكس ممكن ، لأن المعرفة الذهنية ( المتعلقة بالمفاهيم ) هى معرفة العلاقة بين الأشياء . والأشياء مدركات حدسية . فهذا

النهر ، هذه الشجرة ، هذه البحيرة ، كلها مدركات حدسية . ولكن المفهوم الكلى نصل إليه حينما نقول الماء ، الماء بوجه عام وفي أى مكان أو زمان . ويقول كروتشى فى هذا «الكلام لا يعنى التفكير المنطقى ، ولكن التفكير المنطقى يعنى الكلام أيضاً .»

وفى رأيه أن المعرفة الانسانية تنقسم إلى علم وفن . ومما كانت أوجه الاختلاف والتباين بين الاثنين ، فعلى الأساس السابق وهو أنه ليس كل حدس مفهوم ، ولكن كل مفهوم حدس ، على هذا الأساس ، وعلى هذا الأساس فقط يلتقى العلم والفن . فنحن حينما نقرأ مؤلفاً علمياً نبدأ بمحاولة فهم الأفكار والمفاهيم الكلية بمعنى آخر . وبعد أن تفرغ من هذا كله ننتقل إلى الشكل لرى إلى أى حد نجح الكاتب فى التعبير عن هذه المفاهيم ، نبدأ فى فحص التنعيم ، فى فحص الإيقاع الموسيقى لهذا التعبير . وهذا يفسر عظمة بعض المفكرين ككتاب أيضاً بينما يوجد البعض الآخر ممن لا يقلون عنهم فكراً ، ولكنهم شبه كتاب . ولكننا نغفر لهؤلاء المفكرين فشل التعبير . وتلك خطوة لا نتخذها إطلاقاً

مع الفنانين الأدباء لأن التعبير هو الشكل والشاعر الذى ينقصه الشكل فى نظر كروتشى ينقصه كل شىء ، أذ تنقصه ذاته . « إن الخامة الشعرية موجودة فى تقوس الشكل . ولكن التعبير ، التعبير فقط ، أو بعبارة أخرى ، الشكل ، هو الذى يخلق الشعراء . » ولا يختلف هذا كثيرا عن قول كايف بل : ولكن العاشق الحقيقى ذلك الذى يستطيع أن يحس بالأهمية العميقة للشكل ، يرتفع فوق عوارض الزمان والمكان . فمسائل العاديات والتاريخ والقديسين بالنسبة له غير هامة ، لأن شكل العمل الفنى إذا كان هاما فأصله لاقية له» (١)

ويذهب كروتشى إلى حد حرمان العمل الفنى من المضمون . ولكن المضمون فى هذا المضمار ، المضمون الذى ينكره كروتشى ليس هو ما نقهه عادة بهذا المعنى . إنه ينكر وجود المضمون طالما أن ذلك المضمون يعنى مفاهيم فكرية عامة . « فحينما نتكلم فى هذا المعنى عن المضمون كساو أو كمرادف للمفهوم فالحقيقة الكبرى أن الفن لا يتكون من مضمون ، ولكنه لا يحتوى أى مضمون . »

---

(1) Art. (1914)



كل عمل فنى وحدة كاملة



كل تعبير فني كامل في حد ذاته ، أي أن كل عمل فني يجب أن يكون له وحدة ، أو ما يسمى بالوحدة المبنية على الاختلاف unity in variety ، وهي مبنية على الإختلاف لأن كل تعبير تركيب للمتباينات ، جمع للكثير في الواحد . ولقد قادت هذه الفكرة كروتشي إلى القول بأن كل عمل فني كامل في حد ذاته . فلو أضفنا إليه شيئاً أو حذفنا منه جزء تكون النتيجة إما انهيار العمل كلية أو خلق عمل جديد .

والعمل الفني في هذه الحالة يشبه تمثالا قذفنا به مع قطع عديدة الشكل من البرونز إلى فرن مشتمل . ولا بد من إنصهار التمثال تماماً كما تنصهر معه قطع البرونز التي لا شكل لها قبل أن تتمكن من صنع تمثال جديد .

وما يعنيه كروتشي ( بالانصهار التام ) هو أن العمل الناتج والعمل القديم تنعدم أوجه التشابه بينهما . العمل القديم يتغير تماماً ولا تنتقل صفاته أو خصائصه أو تظهر في العمل الناتج . كل عمل فني في رأيه مجموعة من الانطباعات منظمة بطريقة خاصة ، وأي

تغيير في نظام تلك الانطباعات لا بد أن يفتج عنه تغيير النظام كله ، تحطيمه أو خلق نظام جديد .

وربما كان هذا التمثيل الذي ساقه كروتشي في ذهن أوزبورن حين شبه العمل الفني بكومة الحصى قائلاً أن أى تغيير ولو بسيط في الأجزاء المكونة لتلك الكومة يجعل من ذلك الكل الذى كان كومة الحصى كلا جديداً مختلفاً ، أى كومة جديدة مختلفة . « إن كل عمل فنى عبارة عن مجموعة من الانطباعات المتناسكة في ترتيبها . وليس ذلك الترتيب مفككا بل متاسكا . حينما يحدث أى تغيير في أى جزء من مجموعة الانطباعات فإن تأثير التغيير يظهر في كل المجموعة . إن العمل الفني لا يميزه عن أى تصوير ميكانيكى لمنظر طبيعى إلا تماسك ذلك التنظيم ، فليس لمجموعة الانطباعات التى تظهر في العمل الفني إلا تنظيم واحد ، لا تنظيمات كثيرة ممكنة . ويقودنا هذا إلى القول بأن أى تغيير في المجموعة يؤدي إلى اضطراب المجموعة كلها وليس جزء واحد فقط . »<sup>(١)</sup>

---

(1) Aesthetics and Criticism ,

وليس بجديد ما يقال عن تماسك الانطباعات في عمل فني واحد متماسك لا يقبل أي تغيير في أحد أجزائه دون أن يتمخض عن شيء جديد تماماً . لقد سبق أرسطو نفس الفكرة حين كتب « لما كانت القصة محاكاة لحدث ، فلا بد أن تكون محاكاة لحدث واحد كلي ، تتصل أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو نقل أحدها من مكانه ، أو حذف ، يتحطم الكل ويتغير ، لأن كل ما يمكن أن يمسخ أو يحذف دون إحداث تغيير محسوس لا يعتبر حقاً جزءاً ( من الكل ) .

ويترتب على هذا ما سبق أن أشرنا إليه من أن إقتراب الناقد من العمل يجب أن يكون مبنياً على تناوله لذلك العمل كوحدة متماسكة الأجزاء . ولا يعني هذا بالطبع أن يقف الناقد أمام الأجزاء عاجزاً مكتوف اليدين ، فهو يستطيع أن يتناول هذه الأجزاء بالتحليل والنقد جزءاً جزءاً ، ولكن على أساس واحد: أن لا ينسى أبداً أنه يتناول أجزاء مصبوبة في كل ، يتناول أجزاء في داخل إطار يجمعها ويعطيها أهميتها . وفي اللحظة التي يغفل أو يتناسى فيها هذه الحقيقة لا يصبح ناقدًا فنيًا بل يصبح ناقدًا اجتماعيًا أو

سياسيا أو قل أى شىء عدا كونه ناقدًا فنيا. ويصبح الفنان فى نظره وبالطريقة التى يقيم فيها عمله ، مصلحا إجتماعيا أو صاحب مبدأ سياسى أو عقيدة دينية أو مذهب إقتصادى أو فكرة أخلاقية . ولعل من أنجح النقاد المحدثين فى تحليل الأجزاء على أساس وجودها فى إطار كلى هو الناقد كلينث بروكس بمنهجته فى كتاب « The Well Wrought urn »

إذا فكل عمل مطلق كامل فى ذاته ، التعبير أو الخلق الجمالى مطلق ونهائى . ويمبر كروتشى عن نهائية العمل الفنى أو التعبير وكما له فى حيد ذاته بهذا التمثيل : فلنفرض أن (ا) يحاول أن يمبر عن انطباعاته ، فإنه يجرب التركيب «ب» ، ولكنه يفشل . فيجرب «س» ولكنه يفشل مرة ثانية ، وهكذا حتى يعثر فجأة وبطريقة تبدو وكأنها تلقائية على التركيب «م». وفى هذه الـ «م» يقع الجمال الفنى ، أما القبح فقد كان فى الفشل « إن القدرة التعبيرية ، لأنها قدرة ، ليست نزوة ولكنها ضرورة نفسية ، ولا تستطيع أن تحل مشكلة معينة إلا بطريقة واحدة ، وهى الطريقة الصحيحة »

وهكذا فإن أى تغيير أو تبديل ، أى حذف من ، أو إضافة إلى هذه الطريقة « الصحيحة » ينجم عنه ، كما سبق أن قلت ، إما إنهيار كامل للعمل الفنى أو خلق عمل جديد .

ولما كان التعبير أو القدرة الجمالية مطلقة ونهائية فمن البله أن نقارن بين تاريخ المعرفة الإنسانية . فتاريخ المعرفة يسير فى خط مفرد ، يميل إلى التقدم تارة والنكوص تارة أخرى . أما الفن فأمره يختلف . « الفن » ، كما يقول كروتشى ، « هو الحدس والحدس هو الفردية ، وهذه لا تكرر نفسها . »

وإذا قارنا بين مايقوله كروتشى ومايقوله ناقد كالن تيت وجدنا تشابها كبيرا بين الفكرتين . يقول تيت موضعا العلاقة بين القصيدة والشاعر ، مبرهنا على فردية العمل الفنى وذاتيته معها تشابه مع آلاف الأعمال الأخرى التى تتناول نفس الموضوع .

$$1 = a + b + c$$

(١) ، (ب) ، (س) تمثل الخامة التي يتناولها الشاعر ، (ك) تمثل شخصية الفنان . ولو فرضنا أن (١) ، (ب) لم تتغيرا في عملين فنيين ، أى أن الشاعرين تناولوا نفس الموضوع فإن (ك) تتغير من عمل لآخر . والشخصية التي ترمز إليها (ك) لا تكرر نفسها أبدا . ولما كان أى عمل فنى مزج للثابت والمتغير ، للخامة والشخصية ، (١) و (ك) أو (ب) و (ك) ولما كانت الشخصية لا تكرر نفسها فلا يمكن أن يتشابه عملان فنيان . بل أن عملين يتناولان الحب أو الموت قد يكونان أكثر تشابها من عملين يتناولان الحب وحده أو الموت وحده .

وإذا كانت الشخصية لا تكرر نفسها ، وإذا كان كل عمل فنى وحدة كاملة فى حد ذاتها ؛ فليس من الممكن أن يتناول فنان عمل فنان آخر ليضيف إليه أو يحذف منه شيئا بغية إصلاحه وتحسينه . بل أننا نستطيع القول بأن الفنان الواحد لا يستطيع أن يتناول عملا فنيا كان قد كتبه من قبل ؛ ويجرى عليه التعديلات مضيفا أجزاء وممسكا أخرى ، ففي هذه الحالة لا يصبح عندنا عمل فنى



واخذ بل عملاً مستقلاً ، لأن كل فرد ، بل كل لحظة ، في الحياة  
النفسية للفرد الواحد لها عالمها الفني .

وعلى هذا الأساس أيضا يرى كروتشي إستحالة الترجمات لأنها  
تحاول إعادة صب تعبير معين في تعبير آخر . تماما كالسائل الذي  
يصب من آنية ذات شكل معين في آنية ذات شكل آخر . ويرى  
كروتشي أيضا أننا لا نستطيع أن نحول شيئا إكتسب شكلا جماليا  
إلى شكل آخر جمالي ففي هذا تفتت العمل الفني بسبب دخول  
انطباعات جديدة لم تكن موجودة أصلا في الشكل الجمالي بحالته  
الأولى ، ونعني بها انطباعات من يسمى بالترجم . ولهذا فالأفضل  
أن ننظر إلى العمل الناتج عن الترجمة على أنه عمل فني جديد ولا  
نحكم على العمل الأصلي على ضوء ذلك العمل الجديد لأنه لا يتفق  
معها إلا في شيء واحد وهو « الموضوع » ( إن صح لنا أن نقصده  
عن بقية أجزاء العمل الفني ) .

ولازالت فكرة استحالة الترجمة تجد أصداء قوية بين النقاد المحدثين . فيتساءل أوزبورن مثلاً عما يتبقى من العمل الفني بعد الترجمة . ويجيب : « من المؤكد أنه يتبقى شيئاً ما . ومن المؤكد أيضاً أن ما يتبقى ليس أدباً . طبعاً توجد بعض الترجمات التي تتمتع بقيمة أدبية كبيرة ، ولكن الترجمة حين تتمتع بقيمة أدبية فإن تلك القيمة تكون شيئاً يختلف عن قيمة الأصل . لقد تحول الموضوع إلى عمل فني جديد مختلف ، قد يكون أفضل من ذلك الذي أخذ عنه ، ولكنه لا يمكن أن يكون هو . . . . فما لا يمكن إعطاؤه في الترجمة هو لمسات الصنعة . إذا أنها شيء خاص باللغة التي تظهر فيها » (١)

وإذا عدنا إلى كروتشي نجد ، معتمداً على كمال العمل الفني في حد ذاته واكتسابه لصفة المطلق ، يقول : « أننا لا نستطيع أن نقابل بين عمل فني وآخر ، فلا مجال للمفاضلة مادام كل كامل في ذاته ، مطلق في فرديته ، ولكن أقصى ما نستطيع أن نؤكد أنه هو

---

(1) Aesthetics and Criticism .

أن تاريخ الإنتاج الجمالي يبين دوائر تقدمية <sup>(١)</sup> ، كل حلقة تتباج مشكلتها الخاصة ، وكل واحدة تتقدم نحو الكمال فيما يتعلق بهذه المشكلة . فحين يتناول أكثر من كاتب « موضوعا » واحدون أن يفلحوا في إعطائه الشكل الملائم ، ورغم هذا يقتربون منه دائما نستطيع أن نقول أن هنا تقدما . وحينما يظهر الرجل الذى يعطى ذلك الموضوع شكله المحدد الصحيح يمكننا القول بأن الدائرة قد اكتملت وأن التقدم قد إنتهى . « فنحن لا نستطيع القول فقط بأن فن المتخلفين لا يقل ، كفن ، فن فن المتحضرين ، إذا كان مبررا عن إنطباعات المتخلفين ، ولشكنا نقول أيضا بأن كل فرد ، بل كل لحظة فى الحياة النفسية للفرد لها عالمها الفنى ، ونحن لانستطيع أن نقارن بين عالم وعالم فيما يتعلق بالقيمة الفنية » <sup>(٢)</sup> .

وعلى هذا الأساس أيضا لانستطيع أن نقاضل بين عمل فنى وآخر على أسس تاريخية . فالعامل التاريخى ليس له دخل فى تقديرنا

---

(1) Progressive cycles .

(2) Aesthetic : Croce .

بنفس الطريقة التي تتعد فيها عوامل الميكان والجنس والعقيدة عن تقديرنا  
وتفضيلنا للأعمال الفنية. فليس لقدم العهد «بهميروس» مثلاً دخل  
في عظمتهم ككاتب لأعظم ملحمتين في التاريخ الأدبي. ونحن «حينما  
نبدأ في النظر إلى العمل الفني على أنه شيء آخر غير كونه غاية في  
جد ذاته نخرج من عالم الفن. . . فيالرغم من أن تطور فن الرسم من  
Giotto إلى Titian قد يكون هاماً تاريخياً، إلا أنه لا يستطيع  
أن يؤثر في قيمة أية لوحة : فليس له نتيجة أيا كانت من الناحية  
الجمالية» (١)

ثم يتحدث كروتشي بعد هذا عن المحتمل أو الممكن كمادة  
للعمل الفني : وهنا يبرز التساؤل : ماذا يعني كروتشي بالضبط حينما  
يتحدث عن ذلك المحتمل في العمل الفني ؟ الحقيقة أن المحتمل بالمعنى  
الذي نفهمه لم يكن في حساب كروتشي حينما تحدث عنه . فالمفهوم  
الجمالي للمحتمل لا يعني تصوير العمل الفني لما يمكن أن يحدث في  
الواقع ، الواقع خارج نطاق العمل الفني . لا يعني أن تقيس الحدث في هذا

---

(1) Art ; Clive Bell .

العمل بمقاييس الواقع؛ صحيح أن الواقع، أو الحياة، يُعَدُّنى العمل الفني؛  
ولكن العمل الفني ليسَ هو الواقع أو الحياة. بل أننا حيناً  
يقول بأن الدراما مثلاً محاكاة للحياة لا نَعْنِي محاكاة حرفية دقيقة  
بكل تفاصيلها ودقائقها التي يمكن أن نرجعها للواقع أو الحياة؛  
بل نَعْنِي أن الدراما تأخذ مادتها من الواقع بعد أن تطوعها  
لمقتضيات الفن. وفي هذا التطوع تسكن أهمية الفن وأستقلاله  
عن الواقع بحيث لا نستطيع أن نرجعه (أو حتى المادة نفسها)  
إلى قطاع معين من الواقع. ولو أخذنا الأوديسيا مثلاً لوجدنا أن  
تقديرنا لها لا يرتبط في قليل أو كثير بواقعها كحدث أو أحداث  
وقعت فعلاً، أو لم تقع، في تاريخ اليونان، فلم يحدث أبداً أن علقنا  
تقديرنا لها وتذوقها بالإجابة على مثل هذا السؤال: هل حدث كل  
هذا فعلاً؟ ثم إن ذلك التعليق نفسه مستحيل لأن السؤال ذاته لا يظهر  
أبداً حين نتناول «الأوديسا» كعمل فني. وغير الأوديسا الكثير؛  
روبنسون كروزو، هل يتوقف تقديرنا لها على تحديده العلاقة بينها  
وبين قصة البحار الكسندر؟ سيتكبر؟ بالطبع لا؛ فما أكثر

القراء الذين قرؤوا وتمعنوا بقصة «ديفو» دون أن يعرفوا شيئاً على الإطلاق عن ذلك البحار الآخر. بل ما أكثر القراء الذين لم يفكروا في «الكسندر سيلكيرك» ، بالرغم من معرفتهم لقصته ، أثناء قراءتهم لقصة ديفو. وماذا عن روائع شكسبير؟ هل يرتبط تقديرنا لهذه الروائع بمعرفتنا لأصولها التاريخية. كم منا يعرف أصل «هاملت» أو «ماكبت»؟ ثم كم من الذين يعرفون هذه الأصول فعلاً يرتبطون بين الاثنين في تذوقهم لروائع شكسبير (اللهم إلا أغراض بعيدة عن التذوق الجمالي لها كأعمال فنية ، وهم متأكدون تماماً يفعلون) هل أدينت واحدة من مسرحياته أو حتى أمدحت لمجرد مخالفتها أو إتفاقها مع الأصل التاريخي الواقعي؟

ولقد قال أرسطو أن على الشاعر أن يقلد المحتمل لا الواقع، وأن غير المحتمل في الواقع يستطيع أن يكون أكثر احتمالاً في السياق الفني من الواقع ذاته لأن «من المحتمل أن تحدث أشياء كثيرة منافية للاحتمال» . وعليه «يجب على الشاعر أن يفضل

المستحيلات التي تبدو محتملة على هذه الأشياء التي تبدو ، رغم  
 إمكانها ، غير محتملة » . وتفضيل أرسطو للمحتمل على الممكن  
 يرجع إلى أنه يرى أن من أول واجبات الشاعر (في شعر الملاحم)  
 تصوير الشخصيات . ولكي يصور هذه الشخصيات يستطيع  
 الفنان أن ينتقى من الأحداث والمواقف الخيالية على الواقعية ، مادامت  
 الأولى تفي بالفرض المطلوب . ثانياً ، إن واجب الشاعر أن  
 يقلد حدثاً كلياً ، قصة متماسكة . وقد تكون الحادثة الغير محتملة  
 واقعياً ذات نفع كبير للشاعر لتحقيق هذه الوحدة  
 وهذا التماسك . ثم أنها ستكسب بعد هذا احتمالاً « شعرياً »  
 جديداً .

وهذا هو ما يعنيه دكتور جونسون في مقدمة « مسرحيات  
 شكسبير » بقوله : « الحقيقة أن النظارة يكونون في وعيهم دائماً ،  
 وهم يدركون من أول فصل لآخر فصل أن خشبة المسرح ليست

الاجشبة مسرح ، وأن الممثلين ليسوا إلا بممثلين « . ولو حكم متفرج من هؤلاء الذين يتكلم عنهم دكتور جونسون ، هؤلاء المتفرجين الذين يدركون أن المسرح ليس واقعاً آخراً ، لو حكم أحدهم على العمل الفني الذي يراه على خشبة المسرح في تلك اللحظة تبعاً لقوانين الواقع الذي يعرفه لأصبح العمل الفني المسكين ضحية على مذبح صحوة المتفرج وواقعة ، ثم لاستحال التمثيل ذاته أصلاً وقصلاً لا الخروج على وحدتي الزمان والمكان فقط .

... وهذا أيضاً ما يقصده الشاعر الرومانس الكبير كوليرج حينما يتحدث « عن الإرجاء الاختياري للشك » . ففي حدود ذلك الإرجاء الاختياري للشك يستطيع القارئ أن يتقبل شطحات خيال الشاعر طالما كانت تلك الشطحات متمشية مع السياق الفني والإطار الكلي . ولو كان الأمر غير كذلك لكان أول المقاسين هو كوليرج نفسه في أكثر من رائعة من روائعه مثل « البحار المعجوز » ، « كوبلاخان » و « كريستابل » .



وإذا تحدث كروتشى عن المحتمل ، لا يعنى أبدا ما يحاول البعض فرضه على الفن . فالشيء المحتمل عنده يعنى الشيء الذى يتصف بالتكامل الفنى<sup>(١)</sup> وفى ظل ذلك المعنى يصبح للجنيات والأرواح نصيبها من الإحتمال ، طالما كانت أحداسا جمالية متكاملة .

والرمز ، فى نظر كروتشى ، لا يمكن فصله عن الحدث الفنى ، فهو مرادف له . ليس هناك وجهان للفن ، بل وجهة واحد . وكل شيء فى الفن رمزى لأن كل شيء مثالى . فى الواقع أننا إذا أخذنا الرمز على أنه شيء منفصل ، أى أن هناك الرمز من جهة ، والشيء الذى يرمز إليه من جهة أخرى ، إذا فعلنا هذا وقعنا فى الخطأ القديم ، الخطأ العقلى : وهو أن الرمز ما هو إلا عرض وتمثيل أو تجسيم لفهوم مجرد .

---

(1) Artistic Coherence



گروثی والقوانین الفنية



يرى كروتشى أننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية على ضوء  
 مقولات أو قوانين معينة فإننا نترك التعبير الجمالى أو التعبير الفنى  
 إلى الجدل العلمى ، فالشكل العلمى أو المنطقى يطرذ الشكل الجمالى  
 لأنه بمجرد أن يبدأ المرء فى التفكير العلمى يتكون قد توقفت فعلا  
 عن التأمل الجمالى ، ومن هذا يخرج كروتشى بأنه لا يوجد شئ  
 اسمه الكوميديا أو التراجيديا أو الملحمة أو الشعر الغنائى . إلخ .  
 لأننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية باعتبارها هذا أو ذاك ننسى  
 العمل الفنى نفسه و نركز على كونه هذا الشئ أو ذاك ، أو على تمثيه  
 مع هذه المقولة أو تلك .  
 وبعد أن أرجع العمل الفنى إلى ضرب معين ، بعد أن أقسمه  
 إلى تراجيديا أو كوميديا ، كسرحية أو قصة ، كأقصوصة أو قصة  
 طويلة ، لا بد أننى سأحاول أن أخضعه لقوانين ذلك الضرب  
 وأدفعه أو أمتدحه تبعا لمخاطبته على هذه القوانين أو تخالفته  
 إياها . وهنا للمرة الثانية يتكون الناقد أو القارئ أبعد الناس  
 عن العمل الفنى لأن إتيابها أصبح بعيدا عن العمل وانتقل إلى محاولة  
 تحديد مكان القاعدة أو القانون فى ذلك العمل .

وربما كانت تلك النقطة من أهم النقاط التي يختلف النقاد  
المحدثين فيها مع كروتشي . صحيح أن كروتشي ركز هجومه على  
تقسيم الأعمال الفنية إلى ضروب وأنواع ، ولكنه أيضاً قال أن  
البحث في الضروب والأنواع يؤدي إلى محاولة فرض قوانين الضرب  
الفني على العمل الفني الذي حدد مكانه في ذلك الضرب . وهذا ، في  
رأيه ، يبعدنا عن الناحية الجمالية ، ويقيد الناقد والفنان على السواء  
بحدود تعجزه .

إن الناقد الحديث حينما يدعو اليوم إلى التمسك بالقوانين الفنية  
يدعو في الواقع إلى الثقافة ، إلى تحرر الفنان من جهله ليخرج إلى  
العالم الرحب ، عالم من سبقوه من الأدباء الفنانين .

يقول جلبرت ميري : « تذكر أنك لست أول من شاهد الرؤى  
الشعرية ، لقد شاهدوها الملايين من قبلك ، وشاهدوها بطرق عديدة  
متباينة ، وشاءت الأيام أن تبقى على كلمات مثبات قليلة منهم . وهم  
هناك في انتظارك ليقودوك ، إن شئت أن تستمع إليهم ، ليقودوك  
كإخوة ومواسين . إن في استطاعتهم أن يطلعوك على أشياء لم

ترها . ويجعلونك تحس ما لم تحس به من قبل :» (١)

وأول ما نستخلصه من هذه الجمل أن على الفنان، إن كان حقا يريد أن يخلق لنفسه مكاناً بين من يشرفهم ذلك اللقب، أن يدرك أنه لم ينبت من فراغ وأنه لم ينشأ من عدم ، وأنه لا يعسك بطرف سلسلة هو الحلقة الأولى والأخيرة فيها بل أنه وليد من سبقوه من الشعراء والفنانين وأنه نتاج ما بذرته عبقرياتهم من أعمال أدبية على الطريق الذى يسير عليه . وإذا ما أدرك الفنان أن وجوده ليس فى إنقصامه وعزلته ، بل فى إتصاله، إذا ما أدرك الفنان هذا أحس بجمعية التعرف على رفاقه وقادته ، وأعنى قراءة روائعهم ( بالقدر الذى تسمح به طاقته الإنسانية طبعاً ) .

ليست هذه دعوة إلى تقليد وتجميد ، إنما هى دعوة إلى التثقيف قبل أى شئ ، إلى عملية تثقيف تزيج للفنان الستار عن أسرار ( حرفته ) حتى لا يضرب فى متاهات يخرج منها بأعمال إذا جاز

---

(I) The Classical Tradition in Poetry .

أن نسميها فنية فلا أقل من أن تكون أعمالاً مبتورة عرجاء .  
وهذا يقودنا إلى موضوعنا وهو القوانين الفنية ومكانها في الخلق  
الفنى .

القوانين الفنية ! ! ومتى صح أن تقنن للفن ؟ إن الفنان ثائر  
بطبعه ، فكيف نستطيع أن تقنن للفن وربط الفنان إلى قيود  
غريبة على العمل الفنى ؟ كيف يصل بنا غرورنا إلى حد سن شرائع  
يسير عليها الفنان ؟ متى جاز لنا أن نحكم على عمل فنى ، على مخلوق  
ينبض بالحياة ، على أساس مقاييس ومعايير جامدة لا حياة فيها ولا  
مرونة ؟ .

الحقيقة أننا لا نذكر أن الفنان ثائر بطبعه ، وأنه لم ولن  
يخلق الإنسان الذى يستطيع أن يقنن للفن ، ويربط الفنان إلى  
سلاسل غريبة على العمل الفنى . ولكن القوانين الفنية مع هذا  
موجودة وستظل موجودة طالما وجد الفن .

لو كنت سائراً في الطريق وعثرت على ورقتين مفردتين ، وبعد  
قراءتهما قلت أن في هذه الورقة قصيدة شعرية وأن في الأخرى معادلة



رياضية ، أو أن في الأولى قصيدة شعرية وفي الثانية قصة قصيرة .  
أو أن في الأولى قصيدة شعرية رائعة وفي الثانية قصيدة شعرية  
رديئة . ترى على أي أساس حكمت بأن هذه قصيدة وتلك معادلة ؟  
أو أن هذه قصيدة شعرية وتلك قصة قصيرة ؟ أو أن هذه قصيدة  
رائعة وتلك رديئة ؟ على أي أساس تستطيع القول بأن هذه عمل  
فني وتلك عمل غير فني في الحالة الأولى ، بأن هذه قصيدة وتلك  
قصة في الحالة الثانية ، ثم بأن هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة في  
الحالة الثالثة ؟ كيف تستطيع التمييز بين الفن وغير الفن ؛ أو بين  
ضرب فني وضرب آخر ، أو بين الجيد والردى من الضرب الواحد ؟  
إن القدرة على التمييز اعتراف منك ؛ حتى لو لم تشأ ، بوجود معايير  
أو مقاييس تقيم على أساسها . يقول هارولد أوزبورن : « حينما  
يحدث أن نحكم ، عن طريق المقارنة ، على شيئين ، فإن تقديرهما  
يقوم على أساس خصيصة أو خصائص مشتركة يدعى أحدهما  
أنه يملكها بدرجة أكبر أو مساوية للآخر . . . ربما لا نستطيع

أن تصف هذه الخبيضة أو تحددتها في كلمات ، وقد لا تستطيع أن تشير إليها ، ولكنك مع هذا تستخدمها كمعيار . »

القوانين الفنية إذن موجودة ، ولكننا نسيء إليها حينما نسيء فهمها أو حينما نسيء استعمالها . فلم يكن القانون الفني يوماً حائلاً يقف في سبيل الإبداع الفني ولم يكن قيداً يعجز الفنان الأصيل ولكنه كان دائماً أكثر من قيد ، كان ثقلاً فوق قلب الدخلاء على الفن . كان القانون الفني دائماً يحمي الفن من الجهلاء والدخلاء عليه . فالقانون الفني في يد الخالق الأصيل تزداد طواعيته كلما زادت قدرة الفنان على إذابة القدرتين مما : قدرة التحكم في الخامة الفنية وقدرة تطويع القانون الفني .

إن الهجوم على القوانين الفنية يرجع في الواقع إلى العجز عن إدراك حقيقتين هامتين . أولاً : أن الإنسان أو الناقد لا يضع هذه القواعد ، وأن التقنين لا يأتي من خارج العمل الفني . إن العمل الفني هو نفسه الذي يضع هذه القوانين وليست دخيلة عليه

أو غريبة عنه : وحينما تحدث أرسطو عن الوحدات لم يضمها بالمعنى المفهوم . أى لم يشرعها هكذا بطريقة تعسفية بحته . فقد إشتقها من روائع المشرح الإغريق ، درس هذه الروائع وأدرك سر روعتها كأعمال فنية ثم خرج منها بخصائص مشتركة يعمل توفرها أو اختفاؤها من العمل الفنى على تحديد لون (الحكم) على هذه الأعمال . تلك الخصائص المشتركة قادت إلى الوحدات . وبهذا تكون الأعمال الفنية الناجحة ، الروائع الأدبية ، هى التى قننت بالفعل للخلق الفنى وفى هذا يقول الشاعر الناقد إليوت : « إن القانون الأدبى الذى جذب اهتمام أرسطو لم يكن قانوناً وضعه هو . بل قانوناً اكتشفه . » (١) وثانى هذه الحقائق ، وهى الأهم ، أن هذه القوانين ليست قوالب جامدة متحجرة . فليس الناقد بالإنسان الذى يمسك بيده سيفاً يخط به على الأرض حيناً ثم يترهب بعد ذلك كل ما يتعداه من أجزاء العمل الفنى ، وكأنما الفنان لصا يريد أن يسرق من

---

(1) The Use of Poetry and the Use of Criticism . T. S. Eliot .

القاعده بدقائق يخرج منها على ذلك القايون الضارم التعسفي . وربما  
 كان ذلك هو الذي دعا بناقيدنا كروتشي إلى إنكار وجود القوانين  
 الفنية ، إلى إنكار القوانين التي تجعل المرء يتساءل عما إذا كان  
 العمل الفني يطيع القوانين بدلا من أن يتساءل ماذا يعبر عنه  
 وهل ينطق أو يتلعم أم أنه صامت كلية . ولكن الحقيقة غير هذا  
 بكثير . لقد قلت أن القوانين الفنية موجودة . وستظل موجودة  
 طالما وجد الفن ، وأقصد أنها موجودة وستظل موجودة بمرونتها .  
 فالقوانين الفنية تتجاوز إلى حد بعيد ( في حدود طاقة العمل الفني  
 طبعا ) مع الفنان وموهبته . ولستكنها في بعض الأحيان ، ومن  
 وقت لآخر تواجه موهبة فذة لا تتسع لها حدود القوانين منها تجاوزت  
 وتساقلت . وهنا تبدو مرونة القوانين في أجلى مظاهرها . إذ  
 تسمح للفنان الموهوب ( بالخروج ) عليها . وقد كانت تلك المرونة  
 التي تمتع بها القوانين الفنية من أسباب إنكار كروتشي لهذه القوانين  
 إذ أنه فهم هذه المرونة على أنها دليل على عدم صلاحيتها . فهو  
 يقول أننا لو رجعنا إلى التاريخ وجدنا « أن هذه القوانين قد  
 تخطمت أكثر من مرة دون أن ينجم عن ذلك من الضرر

الكثير..» ولكن إذا كان شكسبير قد خرج على وحدى الزمان  
والمكان ولم ينتقص هذا من قدره ، فهو لم ينتقص أيضاً من قدر  
الوحدات ذاتها .

«ولكن وجهة نظري أن الوحدات تختلف أساساً عن التشريع  
الإنساني في أنها قوانين للطبيعة ، وقانون الطبيعة ، حتى ولو كان  
قانوناً للطبيعة البشرية ، يختلف تماماً عن القانون البشري.» (١)  
وسبق اليوت في هذا الشاعر الكسندر پوب :

« إذا استطاعت الإجازة الفنية أن تحقق تماماً الهدف  
المنشود ، حيث لا تنسحب القوانين بما فيه الكفاية ،  
ولما كانت القوانين لم توضع إلا لتحقيق غاياتها ،  
فإن تلك الإجازة تصبح قانوناً . » (٢)

اليوت وپوب إذن يتفقان على مرونة القوانين الفنية . فبالرغم  
من مناداتهما بالتمسك بهذه القوانين ، وبالدور الذي تلعبه في عملية

---

(1) The Use of Poetry .

(2) An Essay on Criticism .

الخلق الفني (وهما في هذا يختلفان مع كروتشي إختلافاً جوهرياً) إلا  
أنهما لا يترددان في رفع علم الخروج عليها حينما تتكثب صفعة  
القواعد والنظريات الجامدة المتحصرة ، بل إن يوب لا يتوانى  
في إعتبار الإجازة الفنية قانوناً إذا عجز القانون عن تحقيق الهدف  
المنشود من ورائه .

ولكن هذا لا يعنى أن كل فنان يستطيع أن يخرج على هذه  
القوانين ، وأن الطريق مفتوح أمام كل من أمسك قلماً أو فرشاة  
ليسن لنفسه إجازاته وقوانينه . صحيح أن شكسبير خرج على وحدى  
الزمان والمكان ، ولكن هل يستطيع أحد القول بأن شكسبير خرج  
على وحدة الحدث ؟ قد تشعب الأحداث في مسرحيات شكسبير  
وتتناقض ولكنها في تشعبها وتناقضها تتعاون جميعها لتحقيق  
الهدف الكلى من المسرحية . كل خيط منها يختلف في لونه يساعد  
في التعقيد الأساسى ، وفي دفع الحدث وتصوير الشخصيات . ثم  
أنا لسنا جميعاً شكسبير وليس شكسبير نحن ، بمعنى أنه ليس لكل  
فنان الحق في انتهاك حرمة القوانين ثم إعطائنا بعد هذا... لا شيء .

ليس التحلل من القوانين الفنية مستحباً منع الفنان والدعى على  
السواء ، وحتى مع نوابغ الفنانين ليس مستحباً فى جميع الأوقات .  
ولو وقف اليوت وپوب عند حد ما استشهدنا به لكانا قد إرتكبا  
خطأ لا يغتفر ضد القوانين وضد نفسيهما قبل كل شىء . ولكن  
اليوت يستطارد مستدركا :

« إن قوانين (لا قواعد) وحدتى المكان والزمان تظل سليمة ،  
بمعنى أن كل مسرحية تحافظ عليهما ، بالقدر الذى تسمح به مادتها ،  
تعتبر على هذا الأساس ، وبهذه الدرجة أفضل من المسرحيات التى تقل  
محافظة عليهما . إننى أعتقد أننا لا نتحمل إنتهاك القوانين فى كل  
مسرحية تهملها إلا لأننا نحس بأننا كسبنا شيئاً لم نكن لنحصل  
عليه لو كنا قد حافظنا على هذه القوانين . » (١)

ولم يكن حرص پوب أقل صراحة من حرص اليوت ، إذ  
يمضى قائلاً :

---

(1) The Use of Poetry.

« ولكن ، بالرغم من أن القدماء كانوا يخرقون  
قوانينهم بهذه الطريقة كما يتحلل الملوك من القوانين  
التي سنوها بأنفسهم ، حذار أيها المحدثين ! أو إذا  
كان لابد من الخروج على القانون الأدبي ، فلا تخرجوا  
على غايته ، وليكن ذلك نادراً ، تدفع إليه الحاجة . »

الحاجة إذن لا بد من توفرها حتى يصبح للفنان — وأى فنان؟  
الفنان العبقري فقط ، الفنان الذي يستطيع أن يعرض القارىء  
عن الجرم في حق القوانين ، الذي يعطيني شيئاً لم أكن لأحصل  
عليه لو حافظ على القانون — الحق في الخروج على القانون الفني .  
ثم أن هناك نقطة أخرى أخيرة وهي أننا لبسنا من البله حتى  
تتصور الفنان أثناء عملية الخلق الفني واضعاً في ذهنه القوانين  
الفنية عن عمد ، واضعاً إياها نصب عينيه بشكل واضح محدد  
ليطبقها ويتطابق عليها ما ينتج في إصرار ووعي متعمدين . ولكن



الحقيقة أن الفنان لا يحس بهذه القواعد أثناء عملية الخلق ( اللهم إلا إذا ترك الكتابة . وأخذ يفكر فيما كتب ) . بل يكتبها بحيث تصبح جزءاً من قدرته الفنية . وهذا الإكتساب لا يأتي إلا عن طريق واحد . طريق الثقافة ، الثقافة الدائمة التي لا تنقطع .

إن العاجزين ، والعاجزين فقط ، هم الذين يحسون بقصورهم أمام القوانين الفنية ، والضعفاء والأدعياء هم الذين يشعرون بثقل قيودها ، والجهلاء هم الذين ينادون بالخروج عليها . أما الفنان الذى يحاول دائماً — عن طريق الثقافة — أن يمسك بحلقة جديدة فى السلسلة التى يحاول الإرتباط بها ، الفنان الذى يحاول التعرف على هؤلاء الذين ينتظرونه ليعلنوه مالم يعلم ، ذلك الفنان فقط هو الذى يستحق من خداعة أن نحنى له الرأس لأنه لم يحاول أن يحتذى من عبزه خلف ستار من الجهل . وإذا عدنا إلى ناقدنا وجدناه يرى أيضاً أن تقسيم التعبير إلى ضروب بلاغية زيف وبلاهة . خذ الإستعارة مثلاً : ما هى الاستعارة ؟ يقول كروتشى أليست هى استعمال لفظة بدلاً من اللفظة الصحيحة ؟

إذا كان الأمر كذلك ، فلم الغناء ؟ ربما يجب أحدهم بأن اللفظة الصحيحة ليست معبرة ، بينما اللفظة الأخرى ، الغير صحيحة ، أكثر قدرة على التعبير . إذن يجب أن تكون اللفظة الغير ملائمة أكثر الألفاظ ملائمة . ولا يجب أن نسميها بعد هذا غير ملائمة بما أنها أكثر الألفاظ تعبيراً .

ومع هذا فإن كروتشى يرى فى نهاية الأمر أن تقسيم الأعمال الفنية إلى ضروب أو أنواع مثل الكوميديا والتراجيديا والملحمة والغناء . . . الخ وتقسيم التعبير إلى ضروب بلاغية مثل الإستعارة والتشبيه يمكن أن يصبح ذا فائدة إذا كانت الكلمات الدالة على هذه الضروب تساعدنا فى فهم العمل الفنى نفسه . أى طالما كانت كلمات « الدراما » « الكوميديا » والاستعارة مجرد كلمات فقط . أما حينما نسبغ عليها صرامة وجمود القوانين والتعريفات ، فإنها تصبح ضارة بالعمل الفنى .

مواطن الجمال والقبج في الفن



« ألا يقلل من تأثير القبح الإحصاء الناجح لعناصره ، تماماً كما يفسد تأثير الجمال الإحصاء المماثل لعناصره؟ »<sup>(١)</sup> ذلك هو رأى ليسنج فى الجمال والقبح الفنيين . الشئ الجميل يمكن أن يتغير تأثيره فى العمل الفنى ، والشئ القبيح من الممكن أن تتغير درجة تأثيره من القبح إلى جمال فنى عن طريق الوصف والتعبير الناجح عن ذلك القبح .

ولاتكاد نظرية كروتشى فى الجمال تختلف عن هذا فى كثير أو قليل . فهما يتفقان فى أنها لا يجدان ضرورة أو حتمية لأن يكون الشئ الجميل فى الواقع جميلاً أيضاً فى العمل الفنى ، أو سبباً لأن لا يكون الشئ القبيح فى الواقع جميلاً فى العمل الفنى .

إلى هنا وهما متفقان . ولكن كروتشى يذهب إلى أكثر

---

(1) Laokoan ; Lessing .

من هذا ، فهو يرى أن كل تعبير — كتعبير وليس شيئاً آخر — جميل ، لأن التعبير حينما لا يكون ناجحاً لا يكون تعبيراً .

ويرد كروتشى على هؤلاء الهيدونيين الجماليين<sup>(١)</sup> الذين يقولون أن الشيء الجميل هو الذى يولد السرور أو اللذة للسمع والبصر أو الحواس العليا يرد كروتشى عليهم قائلاً بأنه من الواضح أن الحقيقة الجمالية لا تعتمد على طبيعة الانطباعات ، لأنه لو كان الأمر كذلك لرتب عليه القول بأن الجمال يوجد خارج العمل الفنى ، وأنه يجب ، بالضرورة ، أن يسكون جميلاً أيضاً إذا ورد فى عمل فنى .

وما أكثر النقاد الذين كانوا يعتقدون فى صلاحية نواحي معينة من الطبيعة ليعبر عنها تعبيراً جمالياً . فى الوقت الذى تحرم فيه نواحي أخرى من هذا التعبير لمجرد تمتع الأولى بجمال طبيعى

---

(1) Hedonists

خارج الحقيقة الجمالية الفنية ، وتمتع الثانية بقبح طبيعي خارج تلك الحقيقة الجمالية الفنية . المشهد الجميل وحده هو الذى يصلح مادة أو خامة فنية ، أما المشهد القبيح فهو أبعد الأشياء عن الحقيقة الجمالية .

لقد كتب « سير جورج كلوسين » ، فى نفس الفترة التى كان كروتشى يلقى فيها مجموعة المحاضرات التى جمعت بعد هذا لتكون كتاب « Aesthetics » ، كتب يقول : « قد يقع الاختيار على منظر طبيعى فقير وضع ، ويصور فى صدق ، أى أن الصورة قد تتفق مع فكرة الرسام . ولكن مهما بلغت عظمة ما حققه الفنان فإن الصورة تكون فقيرة » <sup>(١)</sup> ولو كان الأمر كما يقول السير كلوسين لاستبعدنا أعمالا فنية ، تعتبر روائع فى الحقل الجمالى ، من ميدان الفن على أنها قبيحة فقيرة لعدم تناولها لشيء جميل فى الأصل . ثم إن المشهد الطبيعى قد يكون جميلا جدا فى عين إنسان

---

(1) Aims and Ideals in Art : Sir George Clausen .

فى لحظة ما وىكون قبيحا جدا فى عين إنسان آخر فى نفس اللحظة .  
بل إنه قد يكون جميلا فى عين الانسان الواحد فى لحظة ما  
وقبيحا فى لحظة أخرى تبعا لتغير مزاجه وأهوائه . قد يكون  
الإنسان سعيداً فيبدو منظر المطر ومشاهد الطبيعة تحته فى أبداع  
صورها . وقد يكون كئيباً مهموماً فيبدو كل شىء فى نفس المنظر  
مفعماً بنفس الكابة والحزن . ولا نريد أن ندخل هنا فى مناقشات  
عن نسبية الجمال الطبيعى . ولكن المهم أن الجمال الفنى ، الجمال  
فى العمل الفنى ، لا يرتبط بتقديره بالأهواء والأمزجة بنفس الدرجة  
التي نراها فى تقديرنا للجمال الطبيعى .

أضف إلى هذا أن تعليق الجمال أو القبح الفنى بالجمال أو القبح  
فى الواقع ( خارج العمل الفنى ) يعنى أننا نربط بين العمل الفنى  
والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة ولكنها أقوى من أية دعوة  
مباشرة يقوم بها قسيس أو شيخ . فأنا ( فى عالم الواقع ) لا أستطيع  
أن أعتبر جميلاً أى مشهد يتنافى مع قيمى الأخلاقية . فإذا أوقفنا



الجمال الفنى على الجمال الواقعى لا بد أن يدخل فى تقديرنا للأول نفس المعايير والمقاييس التى دخلت فى تقديرنا واستجابتنا للثانى ، أى أننا أدخلنا القيم الأخلاقية فى تقديرنا لعمل فنى يجب أن يكون تقديره منفصلا عن أى قيم لا تنبع منه هو ، ومنه هو فقط ، كعمل فنى .

ولو كان الجمال موجدًا أساسًا فى الأجزاء المكونة للعمل ، فى الخامة نفسها قبل أن تتحول إلى تجربة جمالية ، لأدى ذلك إلى قصور اللغة كلية ، واستهلاك الصور الجمالية بعد قرن على الأكثر من نشأة الفن . فاللفظة الجميلة على هذا الأساس جميلة ولا يمكن أن ترد إلا فى سياق جميل ، والقبیحة قبیحة ولا يمكن أن ترد إلا فى سياق قبیح ، والصورة الجميلة أو القبیحة كذلك . بينما الحقيقة غير هذا تمامًا . فلفظة ما قد تكون معبرة فى كل فنى وقد تكون غير معبرة فى كل فنى آخر ! وقد تكون الصورة جميلة فى عمل وقبيحة فى عمل فنى آخر ! لأن العمل الفنى وحده هو الذى يخلع تلك الصفات جميعها على أجزائه . لهذا « ليس من واجب الناقد ،

من الناحية المثالية ، أن يشير فقط إلى النواحي التي تساهم في نجاح أعمال فنية بعينها ، بل يشير أيضاً إلى كيفية مساهمة هذه النواحي في هذا ( لا في ذلك ) النموذج بعينه بسبب إرتباطها بالمزايا الأخرى التي تكون معها كلية الموضوع » (١) .

ولو أخذنا بصحة الرأي القائل بوجود الجمال والقبح الطبيعي الواقعي لوجب علينا أن نأخذ بصحة الرأي القائل بوجود الموضوعات والكلمات بل حتى الأصوات الشعرية ، وهو ما ينفيه كروتشي في أكثر من موضع قائلاً بأن المادة أو الكلمة أو الصوت لا يتمتع بخصيصية أو خصائص معينة تسهل دخوله في كل فنى ! وأن الكل الفنى وحده هو الذى يضاف عليه تلك الحقيقة أو الخصائص بعد تواجده فيه ، وبعد أن يرفعه إلى مستواه ، وأن تلك المادة والألفاظ ليست شعرية في ذاتها ، ليست هذا أو ذاك ، وإنما هي ما هي حتى تدخل في العمل الفنى .

---

(1)- Aesthetics and Criticism .

ومن هنا ينشأ الفرق بين وجهتي نظر متباينتين : وجهة نظر الناقد الفني والرجل العادى . الناقد الفني يرى الجمال فى التعبير الصحيح الكامل ، بغض النظر عن مكانة الشئ المعبر عنه فى الحياة ، سواء كان جميلا أو قبيحا ، شمريا أو غير شمري . أما الرجل العادى فإنه لا يستطيع إقناع نفسه بأن صورة الألم والقبح من الممكن أن تكون جميلة ، أو أن لها على الأقل نصيبا من الجمال .

والقبح على هذا الأساس هو اللاجمالى ، الغير تعبيرى . وأكثر من هذا أن القبح إذا اختفى منه كل ما هو منفرد : يصبح مسموحا به فى العمل الفني : يستطيع القبح أن يلعب دورا هاما : دورا يساوى فى الأهمية الدور الذى يلعبه الجمال . فمن طريق وضع سلسلة من المتناقضات ، يستطيع القبح أن يزيد من الإحساس بالجمال ويجعله أكثر تأثيرا .

وما زال ميدان المقارنة بين كروتشى وليسنج قائما : إذ يقول ليسنج : « القبح فى تصوير العيب الجسمانى يصبح أقل تنفيرا لأن

القبح يقع في الوصف الذي يعطيه الشاعر له ، وهو لا يعود قبحا إذا نظرنا إليه من ناحية تأثيره : حينئذ يصبح القبح ذافائدة كبيرة للشاعر . فما لا يستطيع الشاعر استعماله لنفسه ، يستعمله كعنصر ليخلق أو يقوى إحساساً مختلطاً . »

وقد نادى جوزيف أديسون بنفس الفكرة تقريبا قبل كروتشي بقرنين . ففي معرض الحديث عن الضرب الثاني من مباحج الخيال<sup>(١)</sup> يقول معرفاً ذلك الضرب « إنه ينبع من نشاط العقل الذي يقارن بين الأفكار الناشئة عن الأشياء الأصلية والأفكار الناجمة عن مشاهدة تمثال أو صورة أو وصف . أو الإستماع إلى الصوت الذي يمثلها » ، ويمضى أديسون ، « إن الشيء الذي ينفردنا حينما نراه ، يبعث في نفوسنا السرور في وصف ملائم . . . . . ولهذا . فإن وصف القمامة يسر الخيال إذا قدمت الصورة إلى خيالنا في

---

(1) Pleasures of Imagination .

تعبير مناسب ، لأننا لا نكثر كثيرا لما يحتويه الوصف ، بقدر ما نكثر لقدرة أو ملاءمة ذلك الوصف لإثارة الصورة »

وإذا قارنا بين ما يعنيه كروتشى بقوله « تعبیر ناجح ، وما يعنيه أديسون « بوصف ملائم » وجدنا أن الصورتين لا تختلفان عند كل منها ، وأن الناقدین متقاربان تماماً في نظرتهم إلى الجمال الفني واستقلاله عن الجمال في عالم الواقع .

بينما نجد ناقدا كريتشاردز يتحدث عن النظرية الجمالية منكراً وجود علاقة بين الجميل والقيح . وهو ينكر أيضاً ما يسمى بالجمال الفني الخالص . إذ ليس هناك ، من وجهة نظره ، جمال فني خالص ، « من المفروض عموماً أن النمط الجمالي هو طريقة شاذة للنظر إلى الأشياء التي يمكن ممارستها ، سواء كانت النتائج قيمة أو غير قيمة أو محايدة . ومن المفروض أنها تنسحب على التجربة القبيحة كما تنسحب على التجربة الجميلة أو التجارب التي تقف بين الإثنين . وما أريد أن أؤكد هنا هو أنه

لا يوجد مثل ذلك النمط أو النهج . إن التجربة القبيحة لا تتشابه  
في شيء مع التجربة الجميلة» . (١)

بعد هذا يفرق كروثشي بين القيم الجمالية والقيم العملية ، بين  
التعبير النفسي والتعبير الطبيعي . يفرق مثلاً بين رجل يطلق  
العنان لدموغه ليبر عن حزنه وبين آخر يجلس ليكتب أغنية  
أو يؤلف مقطوعة موسيقية تعبر عن هذا الحزن . والتعبير الطبيعي  
في الحالة الأولى ينقصه التعبير النفسي الموجود في الثانية .

ويمر الإنتاج الجمالي الكامل بأربعة مراحل يفصلها كروثشي  
على النحو الآتي :

( أ ) إنطباعات ،

( ب ) التعبير أو التركيب الجمالي النفسي ،

( ح ) المصاحبات الهيدونية أو السرور الجمالي ،

( د ) ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية ( أصوات ،

نغمات ، حركات ، تركيبات من الصور والألوان .... إلخ )

---

(1) Principles of Literary Criticism : I A. Richards ,

والعمود الفقري لكل هذه المراحل الأربعة هو المرحلة الثانية،  
 أى التعبير والتركيب الجمالى والنفسى . وأدنى هذه المراحل أهمية  
 هى المرحلة الأخيرة : ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية ، أى  
 التعبير الطبيعى . وهكذا نرى أن التعبير الطبيعى فى مرحلة أدنى  
 بكثير من التعبير الجمالى النفسى .

فإذا عدنا إلى الجمال فى نظر كروتشى نجد يقول : « الجمال  
 ليس حقيقة طبيعية ، فهو لا يرتبط بالأشياء ، وإنما يرتبط بنشاط  
 الإنسان أو الطاقة النفسية » . وكروتشى هنا لا يضع مركز  
 الجمال خارج بل فى داخل الفنان . ومن ثم فالجمال ما يصنعه الفنان  
 وليس ما هو كائن .

فى مقال بعنوان « الطبيعة » يقول « رالف والدو إمرسون » :  
 « أنا ، هذه الفكرة المسماة أنا ، هى القالب الذى يصب فيه العالم  
 كالشمع المصهور » . وفى مكان آخر يتحدث عن « الإستعلائية » : « إن  
 النور الذى نبصر به فى هذا العالم يأتى من روح الناظر » . حقيقة

أن « إستعلائية » إمرسون تحمله بعيدا جدا عن كروتشى بمذهبه التعبيرى . ولكنه يتفق مع كروتشى فى أن القيم والخصائص الجمالية ليست فى عالم الواقع . فما الجمال عنده إلا ما يسبغه المشاهد نفسه على الشئ الذى يشاهده ( وإن كان إمرسون هنا يعنى أن الإنسان صانع قدره ، وأنه يستطيع أن يكون من يشاء ، مطورا بهذا الفكرة الرومانسية عن كمال الانسان ومبالغا فيها ) . ولو قارنا قول كروتشى : « إن الطبيعة جميلة فى نظر من يتأملها بعين الفنان . الجمال الطبيعى يكتشف . لو لم يكن الخيال لما كان هناك مشهد واحد جميل فى الطبيعة . وبنفس الخيال فإن نفس المشهد الطبيعى أو الحقيقة الطبيعة تكون فى بعض الأحيان معبرة ، وفى البعض الآخر تافهة ، معبرة عن شئ بعينه ، وفى وقت آخر عن شئ آخر ، حزينا أو سعيدا ، ساميا أو هزوا . رقيقا أو مضحكا حسب المزاج النفسى . وأخيراً فإن الجمال الطبيعى الذى لا يصلحه الفنان لأوجود له » . لو قارنا ذلك القول بكلمات إمرسون السابقة رأينا أين يتفقان رغم التباين الكبير فى مذهبهما .



إنهما يتفقان على أن الفنان وحده هو الذى يجعل الشيء جميلاً أو قبيحاً ( وإن كان كروتشى يرى أن الجمال موجود فعلاً فى الأشياء ولكن الفنان يكتشفه ، مما يبعده بمراحل كبيرة عن مذهب إمرسون الاستعلائي ) .

والجمال نوعان : جمال خالص<sup>(١)</sup> . وجمال غير خالص<sup>(٢)</sup> :  
الجمال الغير خالص يخدم غايتين : غاية جمالية وغاية عملية . ولهذا لايعتبر فن المعمار من الفنون الجميلة : فقد تكون القلعة جميلة ولكنها قلعة أولاً وقبل كل شيء . قلعة بنيت لتحمى المدافعين . قد يكون المعبد جميلاً مزيئاً : ولكنه معبد قبل أن يكون أى شيء آخر : فالغرض هو الذى يفسد التعبير الجمالى .

ولكن إذا كنا نستطيع القول بأن الغرض العملى يفسد الغرض الجمالى فهذا لايعنى أن الإثنين متناقضان بالضرورة والحتمية . فالفنان الاصيل يستطيع دائماً أن يمنع هذا التناقض . كيف ؟

---

(1) Free Beauty

(2) Not free Beauty .

الامر غاية في البساطة : يجعل الكاتب هذا الغرض العملي يدخل  
 كعنصر أصيل في المادة الهندسية ثم يتبع هذا التعبير الخارجي (الترجمة  
 الخارجية) لهذه المادة . وهكذا لانصبح في حاجة إلى إضافة  
 التجميل لما يترجم ظاهريا - إلى العمل الفني : لأن العمل الفني  
 جميل طالما يتفق ، في نجاح ، مع غرضه :

الفن والغايات العملية والأخلاقية



إن الفن ، أو النشاط الجمالى مستقل بذاته . ويخطئ كل من يحاول أن يلحق الفن بالنشاط العملى ، يخطئ كل من يحاول أن يخضع الحقيقة الجمالية للقوانين العملية . لأن الحقيقة الجمالية كاملة ، والحقيقة العملية شئ آخر ، شئ خارج عن الحقيقة الجمالية ، ونقصد بالغاية العملية هنا استخدام كل شئ فى العمل الفنى لخدمة غرض آخر غير ، أو إلى جانب ، وجوده فى عمل فنى جمالى .

إن التجربة الجمالية فى نظر كروتشى تكتمل فى الإيضاح التعبيرى للانطباعات . وعملية الإيضاح التعبيرى تلك تتم فى داخل نفوسنا دون حاجة إلى شئ فى الخارج . فالتعبير ينشأ ويكتمل حينما نتصور فى وضوح شكلا أو تمثالا ، قد نفتح أفواهنا بعد هذا ونحرك ألسنتنا ، وقد نمسك بفرشاة أو بقلم ، ولكننا أيضا قد لا نفعل شيئا من ذلك . فالتعبير فى كل من الحالتين كامل .

وإذا كانت الحقيقة الجمالية كاملة ، إذا كان العمل الفنى بصورته النهائية مستقلا عن النشاط العملى ، فإن من خطئ رأى أن نبحث فى الدوافع النفسية التى دفعت إلى الخلق النفسى . فإذا

يعنى القارىء من الدوافع النفسية مادام العمل الفنى أمامه <sup>تص</sup>كامل بلحمه وشحمه . ولو كان إدراكنا للعوامل النفسية السابقة لعملية الخلق يتدخل فى تقديرنا وتذوقنا للعمل الفنى لتعذر تقدير الأعمال الفنية التى لا نعرف مؤلفيها أو مبدعيها ، لأننا لا نعرف عن عواملهم النفسية شيئا على الإطلاق .

وإذا كان الفن مستقلا عن النشاط العملى ، فليس لنا الحق أيضا فى الحديث عن الغاية فى العمل الفنى . لأننا حينما نقول أن للعمل غاية فهذا يعنى أن المضمون يجب أن يكون مختارا . والانسان لا يستطيع أن يختار بين أشياء غامضة ، مختلطة غير واضحة ، لأن الاختيار نفسه يتطلب وضوحا شديدا ، وانطباعاتنا ، فى حد ذاتها دون تعبير ، متصلة وغير واضحة : إذن فقولنا بأنه يجب اختيار المضمون يعنى أن الانطباعات قد اكتسبت شكلا تعبيريا بالفعل ، شكلا تعبيريا قد أسبغ عليها الوضوح الذى جعل الاختيار ممكنا . ومن ثم فإن التعبير ، أى الشكل ، سابق على الغاية العملية ، التى قد تأتى بعد هذا .

لهذا لا يجب أن نترك المجال للاعتبارات العملية تتدخل في تقديرنا أو نقدنا للعمل الفني . فالعمل الفني يجب أن يقوم تقديره ونقده على أساس واحد وهو أنه عمل فني ، عمل فني فقط وليس شيئاً آخر .

والنظرية الحديثة في النقد تعتبر من الجرم في حق العمل الفني أن نطالبه بخدمة أشياء تشترك معه في خدمتها أشياء كثيرة أخرى لا تسمى فنية ، وأن نطالبه بخصائص ، إن وجدت في بعض الأعمال الفنية ، لا توجد في الأعمال الفنية كلها . وهي لا تنكر أن الفن قد يخدم ، بل أنه يخدم بالفعل ، أغراضاً أخرى غير وجوده كفن ولكن الخطأ في تقدير الفن على أساس هذه القيم الدخيلة عليه والأغراض العملية الغريبة عن النرض الأساسي من وجوده .

ولو كانت الغايات العملية هي الهدف الذي يسعى وراءه الكاتب لكانت الاستجابات الأولى لأي عمل فني تدفعنا إلى عمل أو تنفيذ شيء ما . بينما الواقع « أننا نستجيب لعمل فني ، لصورة أو سيمفونية ، لا بعمل شيء ما ، ولكن

بالمشاركة في تجربة الفنان نفسه ، لنرى العالم ونحسه كما رآه  
وأحسه « (١) .

إن الشاعر « يستطيع أن يتغنى بالشهرة كما يتغنى بالتصوف ،  
يستطيع أن يكتب كوميديا أو تراجيديا ، يمثل العقل الرفيع أو  
العادي ، تبعاً لمزاجه أو مهنته . وليس من حق إنسان أن يصف  
أو يحدد للشاعر ما يجب أن يكون عليه — نبيل وسام ، أخلاق ،  
ديني ، هذا الشيء أو ذاك . بل أكثر من هذا ، ليس لأحد الحق  
في لومه لأنه هذا وليس ذاك » (٢)

وفي رأى كروتشي أن القيم الأخلاقية أيضاً لا يجب أن  
تموق تقديرنا وتذوقنا للعمل الفني . نستطيع أن نلوم إختيار  
« الموضوع » في العمل الفني طالما أننا لانعيب الموضوع ذاته ،

---

(1) The Art of Henri Matisse : Barnes . A. C. , and De  
Mazia , Violette .

(2) The world as Will and Idea : Schopenhower ,



بل الطريقة التي يعالج بها الكاتب ذلك الموضوع ، الطريقة التي يعبر بها عنه . وإذا كان ذلك التعبير الفني كاملاً فليس هناك ما ننصح به النقاد سوى ترك الفنان في سلام .

وإذا كان ذلك هو ما نادى به كروتشى في العقد الأول من القرن العشرين ، فهو أيضاً ما نادى به بعد أربعين عاماً تقريباً من كتابة « النظرية الجمالية » . ففي كتابه « فلسفتي » يقول كروتشى : « في فلسفتي تلك الشعر شعر وليس فلسفة ، العمل والأخلاق عمل وأخلاق وليست شعراً أو فلسفة ، والفلسفة فلسفة وليست شعراً أو عملاً أو أخلاقاً » .<sup>(١)</sup>

يستطيع الشعر إذن أن يكون فلسفة أو أخلاقاً أو إقتصاداً ، أو يكون كل هذه الأشياء جميعاً . فقد تستطيع اللوحة أن تبرز التقاطيع البدنية لمن أمر برسمها ، وقد تدر المسرحية الناجحة دخلاً كبيراً لمؤلفها وتوفر وقتاً ممتعاً لمجموعات من المتفرجين ، « وقد

---

(1) My Philosophy .

تخدم صورة ستالين أغراض الدعاية السياسية ، وأيقونة العذراء  
 أغراض الدعاية الدينية . وسواء خلق العمل الفنى لخدمة غرض  
 ما غير كونه عملا فنيا أم لا ، سواء كان يخدم فى الواقع أى  
 غرض آخر ، وإذا كان يخدم غرضا آخر ، سواء كان يخدم  
 ذلك الغرض بكفاءة أم لا ، كل هذا ليس له صلة بقيمة العمل  
 الفنى كفن» (١) .

إلى هنا ندرك أن كروتشى يعارض تدخل قيم لا تتبع من  
 العمل الفنى فى تقديرنا له . إذ يجب أن نضع جانبا كل الاعتبارات  
 الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية إذا كان هدفنا التقييم الصحيح  
 للعمل الفنى . وعلى هذا الأساس مثلا نستطيع أن نقرر موقف  
 كروتشى من هيجل . فكروتشى الفيلسوف أحب هيجل لحب  
 الأخير للشعر . أما كروتشى الناقد الجمالى ، الناقد الذى ينادى  
 بتناول العمل الفنى كقطعة موسيقية وليس كقطعة وعظ أو إرشاد

---

(1) Aesthetics and Criticism.

فقد كان يكره هينجل . في كتابه « فلسفتي » يقول كروتش « أنه  
 ( يعنى هينجل ) كان يتمتع بشيء نادر بين الفلاسفة : معرفة بالشعر  
 وحب له ، وكذلك الموسيقى والفنون التشكيلية ، ورغم هذا فقد  
 دنس طبيعتها البريئة بإدخاله فيها ومفاهيم فكرية وإجتماعية بدلا  
 من القيم الجمالية الخالصة » .



الأخلاقية والفن



هناك إختلافات واسعة عريضة بين الحدس وعملية الإخراج الظاهري أو ما يسمى بالترجمة الخارجية<sup>(١)</sup> فالحدس لا يمكن أن يكون إراديا أو غير إرادى ، بينما عملية التعبير الخارجى لهذا الحدس يمكن أن تكون إرادية أو غير إرادية . ولهذا فإن التعبير الجمالى فى حد ذاته مستقل ، ويتطلب التعبير الخارجى وسيلة ، أى يتطلب تكتيكا بينما لا يتطلب الآخر وسيلة . والسبب فى بساطة هو أنه لا يضع أمامه غاية يعمل على تحقيقها .

وبسبب العلاقة بين التعبير الجمالى والتعبير الخارجى تتسلل الأخلاقية والفائدة إلى تقديرنا للفن . ولكن الحقيقة أن عملية التظهير قد تتبع أو لا تتبع الحقيقة الحدسية التى يكتمل تعبيرها فى اللحظة التى تتبلور فيها فى النفس . فنحن لا « نعلن عن كل فكرة من أفكارنا فى صوت عال ، أو نكتبها أو نرسمها أو نعرضها على جمهور . »

---

(1) Externalization .

ويقول كروتشى بأن إستقلال الحقيقة الجمالية وانفصالها عن القيم العملية الأخلاقية يؤكد أكثر من ظاهرة . فلو كانت القيم الأخلاقية تؤثر في تقديرنا للعمل الفني لما قرأ المسيحي المتدين كتاب الإغريق الملحد . وبنفس الطريقة لو كانت القيم الإقتصادية تتدخل لما قرأ الشيوعي كاتباً رأسمالياً ، أو العكس .

وهذه النقطة من أهم النقاط التي أثرت في النقد الحديث . فلو كانت الحقيقة الجمالية أو العمل الفني مرتبطة بالغايات الأخلاقية والعملية لكان تقبلي واستجابتي للعمل يرتبط أساساً بمذهب الكاتب ومبدئه وطريقة حياته وقيمه . لو كان العمل الفني من واجبه ، ومن مقاييس نجاحه ، قدرته على دفعي لعمل شيء ما ، لوجب أن اتفق مع الكاتب فيما يعتقد . إذ كيف يدفعني إلى الصلاة ملحد ؟ وكيف يحضني على السلوك القويم من لا خلاق له ؟ وكيف يقودني إلى سلوك إقتصادي معين من اختلف معه في مذاهبي الإقتصادية ؟ لو كان الارتباط موجوداً لأصبحت



عقيدة الفنان وعقيدة القارئ، في نفس الوقت، من أهم العوامل في تقييم العمل الفني. وعليه («فإن الكوميديا الإلهية» «والفردوس المفقود» وقصائد «دون» الإلهية و«برمتيوس طليقا» سوف تبدو مختلفة عند القراء الذين يعتقدون والذين لا يعتقدون في عقائد وآراء مماثلة. ومع هذا فإن معظم القراء في واقع الأمر، كل القراء المصيبين تقريبا، لا يقلقهم أبداً التناقض، حتى ولو كان مباشراً، بين عقائدهم وعقائد الشاعر. فنحن نفترض بوجه عام أن يوكريطس وفيرجل، يوريديس وإيسكلوس يقدرون على قدم المساواة، إذا توفرت الثقافة الضرورية، لدى الكاثوليكي الروماني والبوذي والملحد. يقدرون على قدم المساواة بمعنى أن هؤلاء القراء على اختلافهم قد يستجيبون، بعد دراسة مناسبة، بنفس الطريقة، ويتوصلون إلى أحكام متشابهة بصددتها. وحينما يختلفون، فإن اختلافهم لا يكون غالباً نتيجة لواقفهم المختلفة تجاه مبادئ المؤلفين بل من المحتمل أن ينشأ ذلك عن أسباب أخرى<sup>(١)</sup> وسبب هذا

---

(1) Practical Criticism : I. A. Richards .

في رأى رتشاردز أن الأفكار والامتقادات في العمل الفني « لا تقبل أو ترفض ، لا يشك فيها أو تستجوب ولكنها توجد فقط . » ولهذا لا تنشأ مشكلة العقيدة والشك في تقديرنا للعمل الفني .

يقول اليوت « حينما نقرأ العمل الفني يجب أن نرجى العقيدة والشك » . ويقول أيضاً « إن هناك لذة واضحة في تمتعنا بالشعر كشر ، حينما لا يشاطر القارئ الكاتب معتقداته . » وعلق Matthiessen على ذلك بقوله « إذا لم يكن الأمر كذلك ، أصبح نطاق التقدير الكامل للقارئ الحديث مقصوراً على بضعة شعراء قليلين . ولقدر الكاثوليك فقط تشوسر . ولم يكن أحد على الإطلاق ليقدر ميلتون واسيكلوس . »<sup>(٢)</sup>

وينادى « كيف بل » بنفس الفكرة في كتاب « الفن » حينما يقول « لكي تقدر العمل الفني لا نحتاج لشيء من الحياة ، لا معرفة بشؤونها وأفكارها ولا عواطفها . »

---

(I) The Achivement of T. S, Eliot .

وحيثما يعود « كيف بل » لتوضيح هذه النقطة في فصل مستقل عن الفن والأخلاق ينادى بأنه من الممكن أن نقول أن الفن خير على أساس أننا نعى بالفن ، الفن بوجه عام . « ولكننا لن نغتفر أبداً أن تدخل العوامل الأخلاقية في تقديرنا للأعمال الفنية ... » فليتكلم الناقد عن الفن بوجه عام كوسيلة الخير ، أما حينما يتحدث عن أعمال فنية ، حينما يحكم على أعمال فنية بإعتبارها أعمالاً فنية فعليه أن يمسك لسانه .

ومما يثبت إستقلال الفن في نظره عن القيم الأخلاقية أن عملاً فنياً معيناً قد يكون خيراً أخلاقياً ولكنه في الوقت نفسه يكون عديم القيمة فنياً ، بينما يكون غير خير أخلاقياً ويصل إلى مرتبة عظيمة من الكمال الفني . قالوا قاع أننا لو سمحنا بتدخل العوامل الأخلاقية في تقديرنا للوحة مثلاً « فمن الممكن أن نضع أيضاً في عين الاعتبار مساحة اللوحة وسمك الإطار ، والقيمة الأساسية لذلك الإطار كوقوفه أو كدرئيه ضد قسوة مناخنا » .

وينتهي « بل » إلى أن التجربة الجمالية ، العمل الفني ، مستقل تماماً عن الغايات الأخلاقية خيرة كانت أم غير خيرة . فمحك الجودة في العمل الفني هو قيمته الفنية فقط . ولكننا لا نستطيع أن نقول أن العمل الفني وسيلة إلى الخير إلا في حالة واحدة : إذا نظرنا إلى هذه القيم الفنية ذاتها على أنها وسيلة إلى قيم أخلاقية ، أى أن القيم الفنية هي ذاتها أخلاقية لأنها تهدف إلى الخير بوجه عام . « إن القيم الهامة في العمل الفني ، كعمل فني ، هي القيم الفنية : وإذا نظرنا إليها كوسيلة للخير ، فليس هناك ما هو أحق منها بالاعتبار . »

ولا يعنى هذا ، كما سبق أن بينا ، أن الأفكار العملية أو الأخلاقية لا ترد ، أولاً يجب أن ترد في العمل الفني . تستطيع هذه الأفكار أن ترد في العمل الفني على شريطة أن لا تفسد تقديرنا لذلك العمل . يقول الپوت في كتابه .

The use of poetry « اعتقد أن الموقف كمايلي . حينما تكون النظرية ، أو القانون ، أو العقيدة ، أو النظرة إلى الحياة التي يمثلها العمل الفني شيئاً يستطيع عقل القارئ أن يتقبله كشيء مترابط واضح ، ومبنى على حقائق التجربة ، فهذا لا يشكل عائقاً في طريق استمتاع القارئ سواء كان شيئاً يقبله أن ينكره » .

وفي مكان آخر<sup>(١)</sup> « ليس الشعر بديلاً للفلسفة أن اللاهوت أو الدين . فله وظيفته الأساسية . وهي ليست فكرية وأداء وظيفية . إن الشاعر يكتب الشعر والغبي يشتغل بالغبيية ، والنحلة تصنع العسل ، لا يستطيع المرء أن يقول أن الواحد من هؤلاء يعتقد ، فهو يعمل فقط » .

ومع اختلاف رتشاردز مع كروتشي واليوت وبروكس في نظرتهم إلى الناحية الجمالية إلا أنه يتفق معهم تماماً فيما يتعلق بالعقيدة والشك في تقديرنا للعمل الفني ( إن مسألة العقيدة والشك

---

(1) Selected Essays ; Shakespeare and The Stoicists.

لا تنشأ أبدا حينما تقرأ قراءة صحيحة وإذا نشأت مثل هذه المسألة لسؤ الحظ ، سواء عن طريق خطأ الشاعر نفسه ، أو خطئنا نحن فنحن نتوقف ، إلى حين ، عن أن نكون قراء ونصبح فلكيين وغيبيين وأخلاقين ، وحتى رجال اقتصاد ، أشخاص منهمكين في نشاط مختلف تماما .

واخيرا يتساءل كروتشى كيف تتمكن من نقد العمل الفنى وتناوله بالنقد الفنى الجمالى ؟ يجب على القارئ أن يضع نفسه مكان الفنان ، أن يتبنى نفس وجهة النظر ، أن ينظر من نفس الزاوية .

« لى نحكم على دانتى يجب أن نرفع أنفسنا إلى مستواه .

ليكن مفهومنا تماما أننا ، من الناحية الواقعية ، لسنا دانتى وليس دانتى نحن ، ولكن فى لحظة الحكم والتعامل هذه تتشابه روحنا مع روح الشاعر ، وفى هذه اللحظة نصبح نحن وهو شيئا واحدا .

إن الغاية الوحيدة التى نطلبها من العمل الفنى هى « تعميق إحساسنا نتيجة للنظرة العميقة إلى العمل الفنى على أنه وحدة كلية متكاملة » .





١٢٩٤٥١

١٥



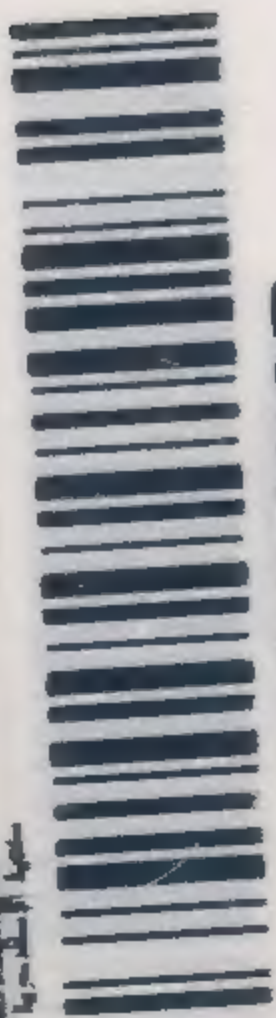
مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

93

279

Bibliotheca Alexandrina



0355537